

# **POSISI FILM ALTERNATIF DI INDONESIA**

## **Studi Kontekstualisasi**

### **TESIS**

Untuk memenuhi sebagian persyaratan guna mencapai derajat sarjana S2 Program Studi Penciptaan dan Pengkajian Seni Minat Studi Pengkajian Seni Media Rekam



Diajukan oleh

**Tunggul Banjaransari**

12211161

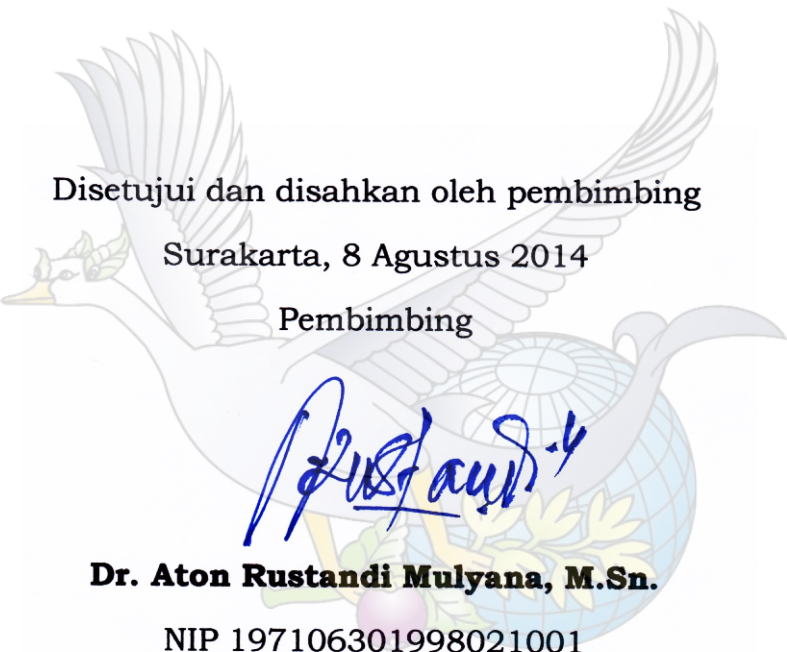
**Kepada**

**PROGRAM PASCASARJANA**

**INSTITUT SENI INDONESIA (ISI)**

**SURAKARTA**

**2014**



Disetujui dan disahkan oleh pembimbing

Surakarta, 8 Agustus 2014

Pembimbing



**Dr. Aton Rustandi Mulyana, M.Sn.**

NIP 197106301998021001



TESIS

**POSISI FILM ALTERNATIF DI INDONESIA**

Studi Kontekstualisasi

Dipersiapkan dan disusun oleh

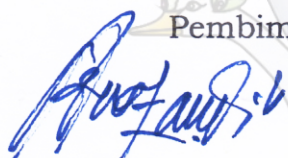
**Tunggul Banjaransari**

12211161

Telah dipertahankan di depan dewan penguji pada tanggal 4  
September 2014

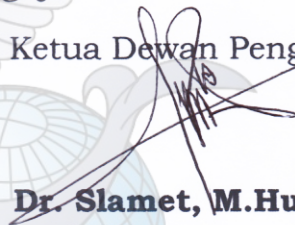
Susunan Dewan Penguji

Pembimbing



**Dr. Aton Rustandi Mulyana, M.Sn.**

Ketua Dewan Penguji



**Dr. Slamet, M.Hum.**

Penguji Utama

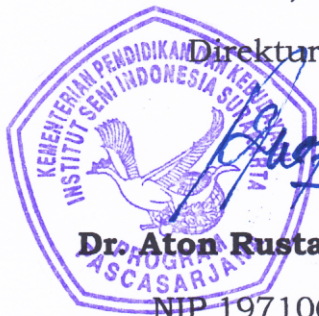


**Prof. Dr. Dharsono**

Tesis ini telah diterima sebagai salah satu persyaratan memperoleh  
gelar Magister Seni (M.Sn.) pada Institut Seni Indonesia (ISI)  
Surakarta

Surakarta, 4 September 2014

Direktur Pascasarjana



**Dr. Aton Rustandi Mulyana, M.Sn.**

NIP 197106301998021001



## PERNYATAAN

Dengan ini saya menyatakan bahwa tesis dengan judul “POSISI FILM ALTERNATIF DI INDONESIA, Studi Kontekstualisasi” ini beserta seluruh isinya adalah benar-benar karya saya sendiri, dan saya tidak melakukan penjiplakan atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etika keilmuan yang berlaku dalam masyarakat keilmuan. Atas pernyataan ini, saya siap menanggung resiko/sanksi yang dijatuhkan kepada saya apabila di kemudian hari ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya saya ini, atau ada klaim dari pihak lain terhadap keaslian karya saya ini.

Surakarta, 27 Agustus 2014

Yang membuat pernyataan



**Tunggul Banjaransari**

## **ABSTRAK**

### **POSISI FILM ALTERNATIF DI INDONESIA**

Tesis ini menjelaskan tentang pentingnya film alternatif di Indonesia beserta potensi tafsir berikut gambaran kontekstualnya. Film alternatif menjadi salah satu produk media informasi yang mampu memberikan wacana-wacana perubahan dan pencatatan sejarah. Kemunculan film alternatif terbentuk oleh rejim otoritarian di bawah kepemimpinan Soeharto. Rejim ini telah memberikan dampak yang tidak steril dalam perkembangan film di Indonesia. Lewat lembaga-lembaga bentukan Negara, semua film yang diproduksi di Indonesia harus menjalani berbagai macam regulasi yang diatur oleh Undang-Undang. Salah satunya adalah proses sensor. Oleh karena itu, film alternatif tumbuh sebagai gerakan pembebasan atas kekuasaan Negara. Pasca 1998, setelah lengsernya Soeharto, film alternatif menjadi media ekspresi bagi kaum yang tertindas oleh pemerintah Orde Baru.

Tesis ini menggunakan konsep Hyperrealis dan pasca strukturalisme. Konsep hyperrealis digunakan untuk memetakan kontekstualisasi film alternatif yang berkembang sesudah Soeharto lengser. Konsep pasca-strukturalisme, digunakan untuk mengurai tekstual film yang dihasilkan oleh produk-produk film pasca 1998. Metode yang digunakan adalah konstruktivis, dengan menggunakan data yang didapat dari menonton film, hasil pengamatan di ruang-ruang pemutaran, wawancara etnografi dengan para pelaku eksibisi alternatif dan kritikus film, serta hasil studi kearsipan dari film-film pasca kolonial dan film-film yang dibuat pada masa Orde Baru.

Dari analisis data yang sudah dikumpulkan, tesis ini menghasilkan gambaran tentang perubahan atau perkembangan film alternatif yang pesat. Pasca 1998, film alternatif tumbuh dan berkembang lewat gerakan-gerakan komunal komunitas untuk mempertanyakan gagasan identitas film Nasional; untuk mempermasalahkan persoalan realitas di dalam film itu sendiri; dan merepresentasikan budaya sebagai akar penciptaan bahasa baru di dalam film alternatif Indonesia. Film sebagai sebuah produk yang lekat dengan modernitas dan bagian dari tatanan kota, pun mengalami perubahan di Indonesia. Kota sebagai tempat tumbuh suburnya film berubah menjadi peristiwa gagasan, yang mampu merangkul siapa saja di berbagai penjuru daerah di Indonesia tanpa memandang kelas sosialnya. Kehadiran festival film sebagai platform pertumbuhan film alternatif di daerah-daerah, menjadi cikal bakal berubahnya film menjadi bagian dari wacana pengetahuan penciptaan ruang-ruang diskursus. Tesis ini menyimpulkan, bahwa film alternatif menjadi satu bagian terpenting dalam pembentukan keterbukaan sejarah film dan politik di Indonesia.

Kata Kunci : Sejarah Film di Indonesia, Politik, Film Alternatif di Indonesia.



## **ABSTRACT**

### **THE POSITIONING OF ALTERNATIVE FILM IN INDONESIA**

The main topic of this thesis explained about the position alternative films among Indonesian politic, cultural, and social mobility including the interpretative potential in the contextualization nowadays. Alternative films became one of medium which have ability to communicated movement, history, and archives. Alternative films in Indonesia was appear from authoritarian regime effect under the rule of Soeharto. Those regime controlled all of Indonesian film production with law regulated, one of government institution which have big effect for Indonesian film production is BSF (Badan Sensor Film – Censorship Film Institution). Because of that situation, alternative films growth to be the medium of revolution as utter freedom from the power of authoritarian. After 1998 (downfall of Soeharto regime), alternative films became the power of medium to collecting the aspiration of society who oppressed by politic injustice.

This Thesis are used Hyper-realism and post-structuralism as the main concept. Hyper-realism are used to contextualization on the development of alternative films after 1998. While post-structuralism are used to parsing film as textual on the impact of political representation after 1998. Constructive became the method of this thesis. Watching films, observation on alternative film exhibition, interview based on ethnograph term, and also archives study are became the way to collects data which consist on factuality.

The result of this thesis give an overview about development of alternative film are growing up. After 1998, alternative film grew and develop by community movement to re-thinking about the idea of national identity; re-thinking positioning The Real in film medium; and deconstruct film based on locality culture platform to produce New-Indonesian Cinema. As the product which have strong connection with modernity and the city, changes to be ideas phenomenon in Indonesia. These phenomenon built by appears of Film Festival all over Indonesia. Film Festival in Indonesia became the mediator between filmmaker and audience to discuss inside of or outside of films. Film Festival bring films into scientific and cultural discourse product. The conclusion of this thesis give an overview that alternative films to be one of important asset to build neutrality history and also the part of politic-culture-and scientific products.

**Keywords :** Indonesian Film History, Politic Situation, Alternative Films in Indonesia

## KATA PENGANTAR

Secara teknis, penelitian ini sudah dimulai sejak pertengahan tahun 2012, yang hampir bersamaan dengan keputusan penulis untuk melanjutkan jenjang pendidikan S2 di Pascasarjana Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta. Namun, penulis sudah mulai *concern* melakukan pengamatan pada dunia film alternatif sejak tahun 2008. Meskipun sebenarnya sebelum tahun tersebut penulis juga sudah aktif untuk menghabiskan waktu dalam aktifitas kesehariannya untuk menonton berbagai macam film, baik film yang dibuat oleh Indonesia maupun film yang dibuat oleh orang asing. Setelah tahun 2008, penulis dikenal oleh publik-film di Indonesia sebagai pembuat film. Dari status tersebut, penulis memiliki beragam aktifitas yang kian mendekatkan diri kepada dinamika pertumbuhan film alternatif. Tidak jarang kemudian, penulis menjadi pembicara seminar, pengajar lepas, dan pemateri workshop pada berbagai event yang dikelola baik oleh pemerintah maupun NGO. Masa-masa tersebut membuat penulis semakin memiliki hubungan emosional terhadap film. Turut merasakan bagaimana kembang kempisnya pertumbuhan film alternatif, generasi yang stagnan, hingga jalur eksibisi atau ruang pemutaran yang semakin sempit.

Proses penyusunan dan penyuntingan penulisan tesis ini hampir saja menjadi kendala bagi penulis untuk tidak dapat menyelesaikan kewajibannya sebagai mahasiswa ISI Surakarta dengan tepat waktu. Beruntung bagi penulis karena memiliki pembimbing, Dr. Aton Rustandi Mulyana, yang sabar dan detail untuk selalu membaca ulang draft tesis ini. Karena sikap pembimbing tersebut, penulis mengucapkan banyak terima kasih kepada Bapak Dr. Aton Rustandi Mulyana. Tak lupa pula peneliti mengucapkan terima kasih kepada Prof. Dr. Dharsono sebagai penguji utama yang banyak memberikan catatan dan saran guna membangun analisa lebih dalam dan tajam atas hasil akhir tesis ini. Kemudian kepada Dr. Slamet, M.Hum yang senantiasa dengan seksama memberikan catatan metodologi yang berguna untuk proses pendekatan lapangan sampai tesis ini berakhir. Tesis ini dapat diselesaikan juga berkat bantuan dan dorongan Bondan Aji Manggala dan Bondet Wrahatnala yang rela mengorbankan waktunya untuk membantu menyunting penulisan tesis ini. Untuk itu penulis juga mengucapkan terima kasih.

Proses pengumpulan data, penulis juga banyak terbantu oleh pengelola Festival Film Solo, pengelola Jakarta International Film Festival, pengelola Arkipel International Experimental Documentary Film Festival, pengelola Jogjakarta Asian Film Festival, pengelola Festival Film Dokumenter, pengelola Bioskop

Jumat Palu, pengelola Lensa Mata Malang, dan masih banyak lagi. Untuk semua bantuan yang telah diberikan, penulis mengucapkan terima kasih. Ucapan terima kasih juga penulis sampaikan kepada para pembuat film yang setia untuk berbincang panjang lebar menghabiskan malam, seperti BW Purbanegara, Yoseph Anggi Noen, Bayu Prihantono Filemon, Ifa Isfansyah, Edwin, Tumpal Christian Tampubolon, Senoaji Julius, dan lain-lain. Tak lupa pula penulis mengucapkan terima kasih kepada kritikus film dan orang-orang yang aktif mengkaji perkembangan film di Indonesia seperti Adrian Jonathan Pasaribu, Makbul Mubarrak, Amalia Sekarjati, dan lain-lain.

Tesis ini diharapkan menjadi bagian dari pencatatan sejarah terhadap perkembangan film di Indonesia. Atas pencatatan ini pula, juga diharapkan berguna sebagai pendidikan dan sarana pengetahuan bagi generasi mendatang. Amin.

Surakarta, 4 September 2014

Peneliti

## DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	I
HALAMAN PERSETUJUAN	II
HALAMAN PENGESAHAN	III
HALAMAN PERNYATAAN	IV
ABSTRAK	V
KATA PENGANTAR	VII
DAFTAR ISI	X
DAFTAR GAMBAR DAN BAGAN	XIII
BAB I    PENDAHULUAN	
A.    Latar Belakang Permasalahan	1
B.    Rumusan Masalah	9
C.    Tujuan Penelitian	9
D.    Manfaat Penelitian	10
E.    Tinjauan Pustaka	11
F.    Landasan Konseptual	19
1.    Konsep Dasar	21
2.    Cara Kerja Konsep	28
3.    Model Kontekstualisasi	33
G.    Metode Penelitian	36
1.    Metode Pengumpulan Data	39
a.    Pengamatan Melalui Menonton Film	39
b.    Studi Pustaka, Dokumentasi, dan Arsip	40
c.    Wawancara Etnografi	42
2.    Metode Analisis Data	43
a.    Analisis Konstruktif	43
b.    Analisis Dekonstruktif	44
c.    Analisis Akhir	45



H	Sistematika Penulisan	45
BAB II	FILM PRODUK KOTA	47
A.	Beban-Beban Visual (Ontologi Visual-Film)	47
B.	Film-Film yang Terbagi dalam Sejarah Pertumbuhan Film Indonesia	56
1.	Film Alternatif dan Revolusi Budaya Kelas Bawah	57
2.	Kelesuan Industri Film, Tumbuhnya Film- Film Alternatif di Indonesia (Masa 1970 – 1994)	63
3.	Film Indonesia pada Masa Pertumbuhan Kembali, Semangat Independensi, dan Makin Samarnya Eksklusifitas (Masa 1995 – 2003)	69
C.	Festival Film Alternatif, Di Antara Peristiwa Kota dan Peristiwa Gagasan	74
1.	Festival Film Alternatif di Indonesia: Sebatas <i>Event</i> , Ruang, ataupun Bagian dari Tatanan Kota	75
2.	Transisi dari Peristiwa Kota ke Peristiwa Gagasan	84
3.	Festival Film dan Bentuk Apresiasi Penonton	92
BAB III	FILM ALTERNATIF DI ANTARA IDENTITAS FILM INDONESIA	98
A.	Gagasan Film Nasional	99
B.	<i>Vakansi Yang Janggal</i> , dari Sistem Yang Mengakibatkannya	110
1.	Representasi Petualangan Kelas di dalam Masyarakat Jawa	110
2.	Berlama-lama Mengintip Kejanggalan	117
C.	Sinema Digital Indonesia, Anak Kandung dari Generasi Internet	121
1.	Film-Film <i>Youtube</i> dan <i>Vimeo</i>	123
2.	Jaringan Sosial <i>Virtual</i> dan Penciptaan Bahasa yang Frontal	129
D.	Film Pendek Indonesia	137

BAB IV	FILM-FILM PASCA IDENTITAS DI INDONESIA	143
A.	Bentuk Kontekstualisasi Film Pasca Identitas	144
1.	Pengaruh Modernitas, Merubah Realitas menuju <i>Hyperreal</i>	145
2.	Matinya Realitas	148
B.	Film dalam Pertentangan terhadap Konteks Identitas di Indonesia	153
1.	Destruksi Fungsi	155
2.	Demarkasi Film	159
3.	Dekonstruksi Identitas	166
C.	Film Sebagai Realitas Magis	173
1.	Pengasingan Diri	177
2.	Lenturnya Realitas	184
3.	Realitas Yang Magis	192
BAB V	KESIMPULAN DAN SARAN	201
A.	Kesimpulan	201
B.	Saran	204
	DAFTAR PUSTAKA	206
	VIDEOGRAPHY	209
	WEBTOGRAPHY	210
	DAFTAR NARASUMBER	210
	GLOSARIUM	212

## DAFTAR GAMBAR

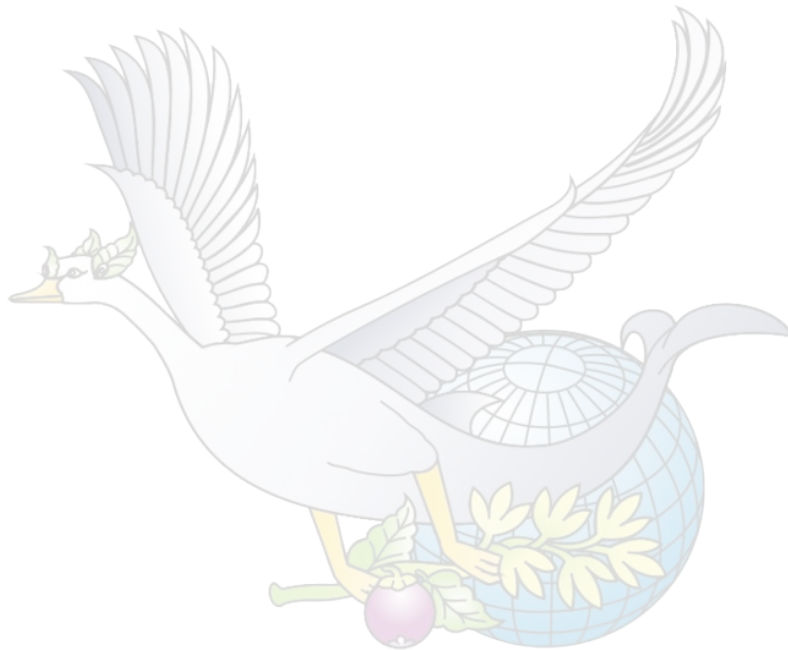
	hlm
<b>Gambar 1.</b> Alex Sihar (Direktur Konfiden) dalam pembukaan Festival Film Pendek Konfiden 2009.	78
<b>Gambar 2.</b> Poster Submission (Pendaftaran Film Pendek) Festival Film Pendek Konfiden 2009.	79
<b>Gambar 3.</b> Suasana Penonton Jiffest 2013 di Galeri Indonesia Kaya, Grand Indonesia, Jakarta.	80
<b>Gambar 4.</b> <i>Open Air Cinema</i> menjadi salah satu program utama Jiffest 2013 dengan mempertontonkan beberapa film dunia di halaman Monas.	84
<b>Gambar 5.</b> Bowo Leksono, Direktur Festival Film Purbalingga	85
<b>Gambar 6.</b> Bowo Leksono (Direktur FFP) dan Dimas Jayasrana (Programmer FFP), berada di armada kendaraan yang dipakai sebagai alat operasional layar tancap keliling desa.	87
<b>Gambar 7.</b> Suasana malam penghargaan Festival Film Purbalingga 2013.	87
<b>Gambar 8.</b> Suasana Layar tancap Festival Film Purbalingga 2013.	88
<b>Gambar 9.</b> Konferensi Pers JAFF 2013. Dari kiri (Alm) Ari Syarif (Juri Light of Asia, JAFF), Ifa Isfansyah (Board of Director JAFF 2013), Damar Ardi (Programmer JAFF 2013), Hanung Bramantyo (Pembuat Film), dan Anggun Priambodo (Pembuat Film).	89
<b>Gambar 10.</b> Suasana penonton sebelum mengikuti pemutaran reguler FFS 2014.	92
<b>Gambar 11.</b> Sesi Diskusi setelah pemutaran reguler dengan sutradara di FFS 2014.	92
<b>Gambar 12.</b> Adegan Ning sedang membersihkan lantai di toko mebel.	114
<b>Gambar 13.</b> Jarot, suami dari Ning yang lebih banyak berada di rumah sedang merebus mie instant.	115
<b>Gambar 14.</b> Mur, rekan kerja Ning. Mur sedang mengajarkan Ning cara memasarkan produk dengan ramah.	115
<b>Gambar 15.</b> Dalam perjalanan mengantar istrinya bekerja di toko Mebel, tak sengaja Jarot (suami Ning) menabrak kucing hingga tewas.	117
<b>Gambar 16.</b> Adegan obrolan (antara Ning dan Mur) di dalam	119

	mobil yang sering masuk menjadi bagian dari film.	
<b>Gambar 17.</b>	Karena melewati jam kerja (hingga malam), Ning mencoba menelepon suaminya untuk meminta ijin.	120
<b>Gambar 18.</b>	Karena perjalanan tidak kunjung sampai ke tempat tujuan, Mur dan Ning terpaksa menginap di sebuah hotel melati.	120
<b>Gambar 19.</b>	Film Lewat Sepertiga Malam (2013), karya Orizon Astonia. Film yang bercerita mengenai tiga gadis yang melarikan diri dari Pesantren pada malam hari. Film ini mencoba menerabas pada bentukan <i>stereotype</i> atas keberadaan institusi pendidikan yang beragama.	132
<b>Gambar 20.</b>	Film Pendekar Kespian (2013), karya Yusron Fuadi. Film tentang percakapan anak muda yang diambil hanya satu <i>shot</i> dari sudut atas ( <i>High Angel</i> ). Kupasan obrolannya bergusar mengenai kopi, seks, dan spekulasi nalar ilmiah tentang alien.	134
<b>Gambar 21.</b>	Adegan Sri sedang membuka jendela. Sri merupakan karakter utama dalam film “10-11”.	157
<b>Gambar 22.</b>	Adegan Gati dengan adiknya sedang bersenda gurau. Adiknya mengoleskan arang di atas bibir kakaknya, sehingga kakaknya terlihat berkumis.	163
<b>Gambar 23.</b>	Salah satu adegan film “ <i>Indonesia?</i> ”. Umar (karakter utama) sedang meminta wangsit kepada Yang Memiliki Jagad agar mendapatkan sumbangan banyak untuk korban Gunung Kelud.	170
<b>Gambar 24.</b>	Lana kecil sendirian berada di tengah rimba-nya Kebun Binatang.	178
<b>Gambar 25.</b>	Setelah dibuat mencari-cari orang tuanya. Lana kecil mulai menikmati kebun binatang, dia meloncat-loncat di dalam kandang Kuda Nil.	180
<b>Gambar 26.</b>	Lana yang sudah beranjak dewasa sedang dipotong rambutnya oleh seorang pria yang menjadi penghuni tidak tetap kebun binatang Ragunan.	181
<b>Gambar 27.</b>	Di dalam kandang macan, Lana mengajak harimau untuk mencurahkan hatinya mengenai ayam yang tanpa dosa menjadi santapan binatang buas.	183
<b>Gambar 28.</b>	Lana memeragakan cara berjalan Jerapah kepada orang-orang lanjut usia.	185

<b>Gambar 29.</b>	Kehadiran pria misterius yang mengenakan pakaian koboi membuat Lana terpana dan memutuskan untuk meninggalkan habitat-nya (kebun binatang).	187
<b>Gambar 30.</b>	Koboi sedang melakukan <i>trick</i> untuk menghilangkan cahaya, sebagai cara untuk membuat Lana jatuh hati.	190
<b>Gambar 31.</b>	Pria koboi melatih asisten barunya (Lana) untuk melakukan sebuah <i>trick</i> sulap.	192
<b>Gambar 32.</b>	Lana berada di sebelah kanan frame sedang memandang ke arah kamera. Lana berdiri diantara pengunjung dan penjual yang berada di kebun binatang.	195
<b>Gambar 33.</b>	Lana berdiri diantara anak-anak yang bermain dengan mainan buatan tangan di kebun binatang.	196
<b>Gambar 34.</b>	Lana membantu Koboi menjual obat awet muda di sebuah pasar tradisional.	198
<b>Gambar 35.</b>	Film <i>Kebun Binatang</i> diakhiri dengan adegan Lana menyentuh perut Jerapah. Satu keinginan Lana yang akhirnya terwujud. Adegan ini dibuat dengan teknik CGI. Pemakaian teknik tersebut begitu konteks dengan statement film pada aspek kelenturan realitas.	200

## DAFTAR BAGAN

	hlm
<b>Bagan 1.</b> Relasi antara film dan penonton.	21
<b>Bagan 2.</b> Relasi antara film, penonton, dan ordinat budaya.	27
<b>Bagan 3.</b> Ruang Sinema dan Peristiwa Kepenontonan	28
<b>Bagan 4.</b> Alur Analisis Kontekstual.	35



# **BAB I**

## **PENDAHULUAN**

### **A. Latar Belakang Permasalahan**

Seiring dengan temuan teknologi yang menghasilkan gambar bergerak yang memproyeksikan unsur kebendaan, film berkembang pesat dengan varian yang beragam baik fungsi maupun bentuknya. Sebagai sarana hiburan, film memiliki dua fungsi. Pertama berfungsi sebagai hiburan materialistis; dan yang kedua berfungsi sebagai hiburan reflektif. Dalam fungsi pertama, film menjadi sarana untuk menghibur sekaligus untuk mendapatkan imbalan keuntungan finansial yang dimanfaatkan untuk membangun tatanan industri yang lebih kuat. Dalam fungsi kedua, selain sebagai medium seni itu sendiri, film juga menjadi wahana pewacanaan diskursif yang memasukkan aspek-aspek budaya, sosial, dan politik (Galt dan Schoonover, 2010: 4-7). Film dalam fungsi yang kedua ini kemudian dikenal sebagai Film Alternatif.

Film Alternatif, hampir dapat dipastikan, muncul atas dorongan kuat dari sektor politik, budaya, dan bahkan ekonomi. Oleh karena itu keberadaannya sebagai salah satu varian atau ragam film, bukan merupakan dinamika perkembangan film yang sebenarnya. Di beberapa negara yang industri perfilmannya maju,



Film Alternatif muncul sebagai penanda suatu gerakan perubahan baik dalam aspek politik, budaya, maupun estetika. Gerakan perubahan ini sesungguhnya merupakan antitesis terhadap tatanan yang mapan. Dengan demikian, posisi Film Alternatif pada awal kemunculannya merupakan bagian dari proses dialektika yang terjadi pada dunia kehidupan perfilman. Meskipun Film Alternatif juga menghadapi resiko, yaitu tidak dapat masuk di dalam ruang-ruang yang terbuka.

Indonesia merupakan lokus industri film yang konsumtif, yang sudah memiliki sistem yang mapan terutama dalam eksibisi, dan bukan dalam produksi. Dalam kenyataannya, sesungguhnya film-film yang diproduksi oleh pembuat film di Indonesia cukup melimpah, tetapi belum mengindikasikan adanya kemapanan pada sektor produksi. Dengan kata lain, dunia perfilman di Indonesia sangat dipengaruhi oleh faktor eksibisi. Eksibisi film yang terkspose dalam bentuk jaringan bioskop dikuasai hanya oleh satu perusahaan, yaitu *21 group*.<sup>1</sup> Jaringan bioskopnya tersebar di kota-kota besar dan kecil di seluruh Indonesia. Sedikit gambaran tentang kondisi pasaran film di Indonesia, sejak tahun 2008 produksi film layar lebar Indonesia dan sloting-slotting pemutarannya di bioskop sudah mulai mengimbangi film-film

---

<sup>1</sup> Usaha *21 Group* mulai beroperasi di akhir tahun 1980-an, yang memutar film-film industri arus utama seperti Hollywood, Bollywood, Film-film Mandarin, dan film Indonesia.



impor.<sup>2</sup> Namun demikian, pusat perhatian konsumen (pasar penonton) tetap tertuju pada film-film impor, khususnya Hollywood dan Inggris. Dalam kenyataannya, jumlah film produksi Indonesia belum mampu tumbuh menjadi sektor industri yang lebih integral. Padahal peluang emas untuk itu sangat terbuka sejak pertengahan Juli 2011, setelah pemerintah Indonesia menghentikan izin usaha para distributor film impor untuk film-film Box-Office karena penunggakan pajak. Apalagi, bulan Juli merupakan masa yang strategis untuk mengedarkan film lewat bioskop dikarenakan masa liburan sekolah formal. Akan tetapi ternyata hanya beberapa film saja yang mendapatkan keuntungan besar atas berhentinya untuk sementara beberapa pasokan film impor ke bioskop Indonesia.

Empat sampai lima bulan setelah peristiwa di atas, film-film produksi Indonesia tetap saja tidak mampu menarik perhatian penonton. Apalagi ketika pemerintah Indonesia mengizinkan kembali peredaran film-film impor di bioskop-bioskop, penonton di Indonesia tetap menaruh perhatian terhadap film-film impor. Terdapat kejanggalan dengan film sebagai tekstualnya, yaitu keutuhan film yang masih dapat dipertanyakan, meskipun film tersebut sudah diedarkan lewat layar lebar ataupun media televisi.

---

<sup>2</sup> Film-film impor yang masuk ke Indonesia berasal dari industri Hollywood (Box-Office dan Blockbuster) Amerika Serikat, Industri film Inggris, Bollywood India, dan Mandarin Movie.

*Each man performs the activity that will define his spectatorial role throughout the film : Basil creates an image that he will assess, Dorian chases and captures a butterfly, presumably yet another metaphoric activity for observing the emotions of others and influencing (not so subtly in this case) their lives (Mayne, 1993: 113).*

(Setiap orang menunjukkan aktivitasnya yang dihasilkan dari pengamatannya atas menonton film. Aktivitas tersebut terlihat seperti Basil membuat gambar yang memiliki makna berupa gambar seorang Dorian yang berusaha keras mengejar dan menangkap kupu-kupu. Agaknya, selain menjadi aktivitas metafor, hasil dari amatan tontonan film tersebut, dapat mempengaruhi aktivitas kehidupan seseorang (meskipun secara halus atau tidak disengaja).

Pernyataan Mayne di atas menunjukkan, bahwa bukan hanya film yang dibuat atas dasar pengaruh lingkungannya, melainkan juga penonton (terkait dengan pola tontonan) sangat dipengaruhi oleh sumber informasi yang menjadi pusat perhatian massa. Hal ini sesuai benar dengan pola tontonan di Indonesia. *Framing* televisi begitu mengikat medium film itu sendiri. Film Indonesia dibangun di atas akar tradisi massa, bukan didasarkan atas keliyanaan dalam kesenian. Film Indonesia juga bukan merupakan representasi lingkungan sebagai unit terkecil yang sedang diperbincangkan, melainkan merupakan representasi publik yang sedang trend. Perbincangan mengenai medium film tentu sangatlah berbeda dengan medium televisi ataupun media massa lewat relasi audiensnya. Medium film (tempat-tempat pemutaran) selayaknya menjadi ajang pembentukan religi sosial,

untuk melakukan ritual hiburan yang hening yang lepas dari keberadaan realitas penonton. Pada posisi ini, film-film tidak bisa menjadi mediumnya sendiri, karena mengikuti prinsip pragmatisme yang berkolaborasi dengan teknologi populer dan mesin massal.

*Transnational films integrate the topography of metropolitan areas with the trans- national movement of characters. The flow of finances hardly provides material that can be translated into the visual medium of film, so transnational cinema shows metropolitan areas in different countries connected by the various aspects of globalization: labor migration, international tourism, transnational commodification, postcolonialism, transnational education, transnational capital, and the transnational sale of body parts (Mennel, 2008 : 201).*

(Film-film transnasional berkaitan erat dengan wilayah metropolitan, dan juga bersanding dengan persoalan tontonan masyarakat trans-nasional. Alur pendanaan yang besar mampu dipindah lewat medium film. Sehingga, sinema transnasional pun mampu merepresentasikan wilayah metropolitan di negara-negara yang berbeda karena terhubung dalam aspek globalisasi. Seperti misal, migrasi ketenagakerjaan, pariwisata internasional, komodifikasi transnasional, pos-kolonialisme, pendidikan transnasional, modal transnasional, dan jual beli transnasional yang menyeluruh).

Keberadaan kota dan sinema tidak dapat dipisahkan. Bahkan representasi konten film di dalamnya pun tidak lepas dari peradaban kota. Kalaupun ada hubungannya dengan lokalitas, namun tetap saja memakai perspektif kota. Perspektif ini memang tidak bisa dielakkan, dan berlaku untuk semua film dengan inovasi mutakhirnya. Namun persoalannya adalah, ketika film-film

itu ditonton oleh penonton Indonesia yang beraneka-ragam budayanya, yang dapat dipastikan tidak terpikir oleh perspektif kota.

Film sebagai teks yang berwujud gambar atau visual (*moving image*), memang bisa berubah drastis menjadi *hypertext* yang meretas tatanan budaya. Atas persoalan peretasan tatanan budaya ini, sinema, film, dan keangkuhan kota sebagai wujud peradaban modern, akan menjadi rujukan yang tidak terelakkan bagi keberadaan pertumbuhan budaya daerah. Bisa jadi, kelak daerah tidak lagi memiliki identitas kebudayaannya sendiri, karena ke depan akan mengikuti perkembangan wujud peradaban modern. Terlebih lagi, gerakan komunikasi *viral* yang berhasil masuk dan menjadi kebutuhan utama manusia, serta bukan lagi sebagai sesuatu yang mewah. Pendeknya, dalam situasi dan kondisi seperti ini, potensi-potensi yang ada pada manusia, masyarakat, dan lingkungannya, pertumbuhannya akan bergantung pada dinamika kota.

Kecenderungan film dengan perspektif kota tersebut, bagaimanapun telah membuat kegelisahan, yang mendorong munculnya gagasan-gagasan baru yang digadang dapat menjadi jembatan atas masalah politik ekonomi sinema di Indonesia. Dalam buku *Indonesian Contemporary Cinema* tulisan Katinka Van Herren, tercatat bahwa pada tahun 1990-an, merupakan masa

tumbuhnya pergerakan media (termasuk film). Meskipun masih terbatas dalam tingkat wacana, tetapi gerakan itu sangat gencar dilakukan untuk menandingi atau mengimbangi perspektif modernisasi dan kota. Gerakan tersebut kemudian diikuti oleh munculnya film-film yang dibingkai dengan perspektif kelas menengah ke bawah. Film-film yang dimaksud antara lain: film pendek “*DARK*” (Di Atas Rel Kereta) yang disutradarai oleh Ravi Barwani (1994); film-film karya Garin Nugroho<sup>3</sup> (pelopor *Avant-Garde* Indonesia) yang skeptis-puitis terhadap ketidak bebasan bersuara di bawah rejim pemerintahan yang berkuasa saat itu; dan film “*Kuldesak*” yang dianggap baru di Indonesia karena berani mendekati bentuk kehidupan bawah tanah yang lekat dengan kebebasan.

Pasca pergantian rejim pemeritahan tahun 1998 yang dirayakan pula sebagai gerakan media (tidak hanya film), berdampak pada tumbuhnya suasana kehausan akan kebebasan. Industri film Indonesia juga tumbuh kembali, yang ditandai dengan adanya insan film yang mulai memberanikan diri untuk

---

<sup>3</sup> Film-film Garin yang mencoba melawan keangkuhan rejim teks film tahun 1990-an antara lain: *Cinta dalam Sepotong Roti* (1991), *Surat Untuk Bidadari* (1993), *Dongeng Kancil Tentang Kemerdekaan* (1995), *Bulan Tertusuk Ilalang* (1995), *My Family-My Films-and My Nation* (1998), dan *Daun di Atas Bantal* (1998).

mengaitkan wacana politik lewat teks film.<sup>4</sup> Jika wacana politik menjadi tanda atas masa tertentu, apakah dampak dari peristiwa 1998 juga akan sama dengan 2014 atau tahun-tahun selanjutnya? Bagaimana pula dengan bentuk respon politis para pembuat film terhadap identitas lokalnya? Karena bagaimana pun, film yang telah menyebar dan tidak hanya menjadi wujud kedekatan perspektif kota ini, mampu memunculkan wacana kontekstual di luar keberadaan kota. Terlebih lagi dengan peran-peran festival film, baik skala nasional maupun internasional, yang setia sebagai wadah penciptaan wacana-wacana geopolitik dan *geocultural film*.

Dari penjelasan di atas, dan mengingat bahwa film-film alternatif begitu lekat dengan penawaran alternatif perspektif, alternatif penciptaan bahasa, dan alternatif keruangan sinema, maka perosalan-persoalan yang mengemuka adalah sebagai berikut. Pertama, sempitnya ruang tontonan (eksibisi bioskop) di Indonesia; kedua, persebaran film-film transnasional sebagai komoditas global yang lekat dengan modernitas dan kota; serta ketiga, dugaan terhadap film-film Indonesia yang belum melepaskan diri dari ikatannya dengan media massa dan film-film industri Hollywood.

---

<sup>4</sup> Film-film yang bermuatan perlawanan politis ; *Ca Bau Kan* (Nia Dinata, 2003), *The Rainmaker* (Ravi Barwani, 2004), *The Act of Killing* (2012, Joshua Oppenheimer). Juga film-film pendek Indonesia yang memuat wacana politis seperti ; *Diantara Masa Lalu dan Sekarang* (Eddie Cahyono, 2002), *Surat Teruntuk Adinda* (M. Jupri, 2003), *Marni* (Kuntz Agus, 2009)



## **B. Rumusan Masalah**

Melihat jalur eksibisi cenderung berjalan pada eksibisi komunal dan tertutup bagi Film Alternatif, maka diperlukan ruang yang terbuka bagi eksistensi film-film alternatif. Penelitian ini diarahkan untuk menjelaskan keberadaan Film Alternatif dalam dunia perfilman di Indonesia, dan berusaha menjawab permasalahan-permasalahan sebagai berikut.

1. Mengapa terjadi pergeseran dari peristiwa kota ke peristiwa gagasan pada Film Alternatif di Indonesia?
2. Bagaimana potensi atas tafsir yang terjadi ketika Film Alternatif bergeser dari film sebagai peristiwa kota menjadi peristiwa gagasan?
3. Bagaimana aspek pembacaan kontekstualisasi berbasis peristiwa gagasan pada film alternatif?

## **C. Tujuan Penelitian**

Penelitian ini ditujukan untuk:

1. Menjelaskan pertanyaan pertama, tentang pentingnya film alternatif bagi penonton. Menonton film merupakan aktivitas yang memiliki resistensi dan berpengaruh besar terhadap penonton, apalagi ketika film sudah berkembang menjadi hipertekstual.

2. Menjelaskan secara eksplisit mengenai potensi tafsir dari film alternatif di Indonesia. Potensi ini mampu menjadi jembatan di saat pertumbuhan film terpusat di kota.
3. Memberikan gambaran alternatif kontekstual. Proses pembacaan ini sebagai upaya untuk menjaga kadar intelektualitas yang ada pada film-film berbasis seni atau alternatif di Indonesia. Film-film yang tidak mampu didekati dengan penjelasan deskriptif, namun memiliki konten yang dapat memberikan cara pandang baru di luar konteks film.

#### **D. Manfaat Penelitian**

Hasil penelitian ini diharapkan bermanfaat dalam beberapa hal.

1. Untuk memberikan kontribusi terhadap penulisan yang mencakup gagasan film yang menyeluruh, yaitu tidak hanya terhenti pada model analisis parsial, melainkan dapat menghubungkan pada konteks tatanan yang lebih luas.
2. Untuk memberikan gambaran yang konseptual mengenai film pada batasan-batasan politis sehingga menghasilkan film-film yang terbagi ke dalam berbagai jenis film. Seperti film industri dan film alternatif, dan film dokumenter dengan film fiksi. Atau dengan batasan-batasan yang



lebih beragam tapi sebenarnya mencakup politik-ekonomi.

3. Untuk menjadi sebuah tulisan dan atau penelitian yang mencatat tanda-tanda kesejarahan dalam sinema di Indonesia pada periode waktu penelitian yang sudah disiratkan oleh penulis.

### **E. Tinjauan Pustaka**

Penelitian ini bukanlah yang pertama dalam upaya untuk menjawab permasalahan baru. Meskipun juga tidak banyak, namun sudah ada penelitian terdahulu yang sudah dilakukan. Beberapa penelitian terdahulu dan karya-karya ilmiah berupa buku perlu ditinjau untuk menarik kadar orisinalitas penelitian ini. Setidaknya terdapat lima buku yang dapat menjadi rujukan untuk meninjau keaslian penelitian ini. Tiga buku dibuat oleh peneliti Indonesia dan menggunakan objek material film Indonesia juga, dan dua buku lainnya ditulis oleh penulis luar Indonesia, yaitu Andre Bazin dan David Bordwell.

Buku pertama adalah buku berjudul *Menjegal Film Indonesia (Pemetaan Ekonomi Politik Industri Film Indonesia)* (2011). Buku yang ditulis oleh kelompok kritikus dan literasi film di Indonesia yang bernama Rumah Film. Rumah Film merupakan kelompok

studi kritik dan literasi film Indonesia yang paling konsisten dan eksis di dunia perfilman Indonesia. Kelompok ini beranggotakan orang-orang yang memiliki kemampuan sebagai pengamat dan kritikus film dengan ulasan yang komprehensif. Tulisan-tulisannya yang dapat dibaca lewat situs rumahfilm.org selalu memberikan penawaran perspektif baru dalam melihat ataupun memposisikan film. Dalam buku *Menjegal Film Indonesia (Pemetaan Ekonomi Politik Industri Film Indonesia)* dipaparkan perhitungan-perhitungan statistik yang terkait dengan proyeksi peluang film Indonesia di pasaran bioskop Indonesia. Perhitungan-perhitungan statistik tersebut didasarkan atas data yang mereka kumpulkan dari berbagai narasumber, yaitu para produser, dan pembuat film yang *concern* terhadap pasar film di Indonesia.

Buku tersebut memberikan gambaran mengenai *positioning* film Indonesia di dalam pasar Indonesia sendiri. Dalam hal ini, film impor Hollywood lebih menguasai pasar Indonesia daripada film-film Indonesia sendiri. Selain itu, buku ini juga memaparkan mengenai keberadaan film alternatif. Di antaranya dibahas tentang kemungkinan-kemungkinan ‘memasarkan’ film-film tersebut dalam pasar Indonesia; dan bagaimana pola ataupun kemungkinan investasi terhadap film alternatif yang notabene bukanlah film yang mampu menghibur secara verbal. Kasus yang diangkat dalam buku *Menjegal Film Indonesia* ini memang memiliki

kemiripan dengan penelitian ini, namun berbeda dalam model analisisnya. Para peneliti Rumah Film menggunakan analisis ekonomi politik, sedangkan penelitian ini menggunakan analisis teks film yang direlasikan dengan geokultur politik.

Buku kedua adalah buku yang diinisiasi Thomas Barker dan Khoo Gaik Cheng berjudul *Mau Dibawa Ke mana Sinema Kita*.<sup>5</sup> Buku ini merupakan kelanjutan dari tiga buku hasil penelitian pendahulunya, yaitu: 1) buku *Film, Ideologi, dan Militer* (ditulis oleh Budi Irawanto); 2) buku *Sinema Indonesia: Membingkai Orde Baru* (ditulis oleh Krishna Sen); dan 3) buku *Indonesian Contemporary Cinema* (ditulis oleh Katinka Van Herren).<sup>6</sup> Buku ini menggambarkan kehidupan film dan aspek kesinemaannya pasca 1998.

Buku ini begitu komplit dalam segala bentuk penawaran wacana dan pemaparannya, karena merupakan kumpulan berbagai artikel yang ditulis oleh penulis yang berbeda-beda. Buku ini mengulas tentang segala hal yang terjadi dalam film Indonesia antara 1999-2009, antara lain: tentang trend hangat pembuat film dan produser merepresentasikan agama (Islam) dalam medium film; tentang hingar-bingar film horror; dan lain-lainnya. Salah

---

<sup>5</sup> Studi antara Barker dan Gaik Cheng mengenai sinema di Indonesia yang dijadikan jurnal berjudul *Asian Cinema Issue : Indonesian Cinema Today – Asian Cinema Journal*, Vol. 21, No.2, kemudian diterjemahkan dan disunting ke Bahasa Indonesia dalam bentuk buku.

<sup>6</sup> Meskipun buku Katinka Van Herren baru dipublis tahun 2012, namun setting waktu penelitiannya dilakukan antara tahun 1990 sampai awal 1998.

satu bahasan yang menarik untuk dirujuk adalah tentang film *art form* yang dibuat oleh Edwin (pembuat film), yang sangat berbeda dengan film-film lainnya baik pada poros utama maupun trend alternatif di Indonesia. Dalam film-film Edwin, Khoo Gaik Cheng mengungkap keberadaan keluarga dalam bahasa film yang menerobos benteng formalitas silsilah yang sering dinarasikan film-film pada umumnya. Edwin mendekati keluarga secara absurd lewat hubungan-hubungan yang tidak lazim hingga penciptaan setting rumah yang dibuat miring, seperti pada film pendeknya berjudul *A Very Slow Breakfast* (2002). Selain itu, terdapat artikel yang membahas masalah aspek keruangan alternatif, yang ditulis oleh Budi Irawanto dengan judul “Catatan dari Kursi Juri Festival Film Dokumenter: Wacana Film Dokumenter Independen Kontemporer”. Budi Irawanto yang lebih dikenal sebagai peneliti film, namun pada artikel tersebut ditulis menggunakan cara pandang juri, karena dalam festival tersebut ia bertindak sebagai juri. Tentu saja, terdapat cara pandang yang berbeda antara peneliti, juri, dan bahkan kritikus. Juri Festival Film pada dasarnya memiliki posisi yang seolah-olah paling tinggi dalam menilai film baik dari aspek artistik internal film itu sendiri maupun aspek eksternal keruangan (mencakup gejala sosial budaya dan kondisi sinema pada masa tertentu). Meskipun itu ditulis bukan dari perspektif peneliti, tetapi substansi yang

diwacanakan dalam tulisannya perlu dilakukan penelitian lanjutan.

Buku yang ketiga baru dirilis pada awal Desember 2013, berjudul *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*, ditulis oleh Dyna Herlina dan Garin Nugroho. Garin Nugroho adalah seorang pembuat film yang terdepan, sehingga tulisannya berbasis pada pandangan seorang pembuat film. Cara pandang ini begitu jarang dilakukan para pembuat film lainnya. Tujuan dari penulisan buku ini tidak jauh berbeda dengan penelitian ini, yaitu tentang keberadaan film pada konteks Indonesia dengan penontonnya yang notabene masih terdampak oleh kolonialisasi politik dan bahasa.

Buku ini menggunakan cara bertutur sejarah secara diakronis, yaitu diawali dari kemunculan sandiwara, kemudian berkembang menjadi film, dan akhirnya film menjadi bagian dari budaya populer yang selalu berhubungan dengan konstelasi politik dari tiap rejimnya. Dalam buku ini Dyna dan Garin secara jelas menggambarkan krisis film Indonesia di setiap masanya, tetapi gambaran tentang paradoks film Indonesia tidak jelas. Dalam buku ini tidak ditemukan relasi antara paradoks dengan krisis. Buku ini masih menyisakan pertanyaan, yaitu apakah paradoks ini sama dengan krisis, atau paradoks memiliki bingkai penjelasan sendiri? Jadi, buku *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*

pada dasarnya adalah memposisikan film sebagai representasi kritis terhadap krisis negara, tetapi penggambarannya tidak begitu jelas. Karena film yang seharusnya menjadi objek formal, muncul hanya sebagai pemanis saja.

Ketiga buku di atas, yang menggunakan film Indonesia sebagai bahan material kajiannya, dapat memberikan gambaran tentang sejauh mana perbincangan konteks film di Indonesia. Selain buku-buku tersebut, masih ada dua buku yang perlu ditinjau, yaitu buku karya David Bordwell dan karya Andre Bazin.<sup>7</sup>

Buku karya David Bordwell dan Kristen Thompson berjudul *Film Art: An Introduction* ini, sejak awal diterbitkan pada tahun 1979 hingga sekarang sudah dicetak ulang sebanyak delapan kali. Melihat judulnya, seolah-olah buku ini hanya sebatas memberikan pengertian dan atau penjelasan yang bersifat elementer dan deskriptif. Atau, hanya sebatas untuk mengerti apa itu film seni. Atau, semacam buku pelajaran tutorial untuk latihan mengenal film (bukan sebagai tutorial cara membuat film). Akan tetapi yang

---

<sup>7</sup> David Bordwell adalah seorang akademisi dan kritikus film dari Amerika. Andre Bazin adalah pionir *Avant-Garde Cinema* sekaligus kritikus dari Prancis. Kedua buku karya mereka ini selalu menjadi rujukan bagi sekolah-sekolah kritik film di dunia. Tulisan-tulisannya juga telah memberikan kontribusi besar terhadap penulisan tekstual film. Sesungguhnya, kedua buku tersebut lebih pas digunakan sebagai referensi, tetapi karena buku ini merekam tahap-tahap perkembangan film, maka alangkah baiknya buku ini juga ditinjau, terutama yang terkait dengan perbedaan sekaligus perubahan yang terjadi pada film.



sesungguhnya, buku ini tidak sekedar memberi wawasan deskriptif tapi juga memberikan penjelasan sesuai dengan masanya. Buku ini menyajikan bahasan film *art* pada peta bisnis global, yang secara berurutan membahas teks film berupa sistim formal narasinya, berikut dengan pola penceritaan. Pada bahasan-bahasan akhir, Bordwell menjelaskan tentang batas-batas genre dalam film. Batas genre yang baru saja menjadi wilayah diskursif di Indonesia, Bordwell sudah mengawali jauh-jauh hari untuk memperbincangkan hal tersebut. Hal menarik lainnya adalah, kebiasaan penulis ataupun peneliti film yang pada umumnya selalu memosisikan sejarah sebagai bagian dari latar masalah penelitian.

Buku karya Andre Bazin berjudul *What is Cinema? Volume 1*.<sup>8</sup> Semenjak lahirnya sinema (lewat percobaan *L'umierre* bersaudara) hingga ditulisnya buku ini (mulai terbit tahun 1958), film masih berumur setengah abad. Umur yang masih muda untuk usia proses perkembangan dalam tataran keilmiahan. Namun, buku ini sudah dengan gamblang melakukan upaya redefinisi terkait film dan sinema yang sudah berjalan semasa itu.

Apa yang mencirikan sinema? Seberapa jauh posisinya terhadap realitas? Pertanyaan-pertanyaan tersebut

---

<sup>8</sup> Judul asli buku ini adalah *Qu'est-Ce Que Le Cinema? Ontologie et Langage* (1958). Kemudian diterjemahkan ke dalam Bahasa Inggris oleh Hugh Gray dengan judul *What is Cinema?* (terbit tahun 1967).

dipresentasikan lewat beberapa gerakan industri film di Prancis, yang pada pasca 1945 mengalami perubahan pesat. Dari pertumbuhan tersebut, film-film yang diproduksi memang hendak jauh meninggalkan peristiwa yang ada, tetapi tetap menjunjung asas kebenaran mutlak untuk perbaikan identitas. Alhasil, film dengan garapan yang megah banyak disaksikan orang-orang Prancis masa itu. Bazin tidak hanya berhenti pada wacana antitesis konsep saja, tetapi juga menghadirkan model-model tekstual seperti mempertanyakan *miss en scene*, dan peran montase yang begitu besar mengilusi penontonnya. Film kemudian menjelma menjadi sebuah surga sinema, yang diyakini oleh khalayaknya mampu memberikan gambaran perjalanan yang lurus tanpa dinamika realitas. Bazin yang juga seorang kritikus, juga memberikan review terkait penokohan dan fungsi di balik itu, seperti keberadaan Charlie Chaplin yang dikonsumsi orang-orang Amerika. Akhirnya Bazin menegaskan perlunya sinema keluar dari kemapanan untuk mengeksplorasi pada lintas disiplin seni yang lain. Dalam hal ini, Bazin memberikan alegori mengenai kedekatan antara melukis di kanvas dengan merekam realitas pada film. Dari model tersebut, bersama sahabat-sahabatnya kemudian membuat gerakan yang mengadopsi gerakan seni rupa, yaitu gerakan Avant-Garde Sinema.



## **F. Landasan Konseptual**

Penelitian ini menggunakan kerangka berpikir paradigma fungsionalisme struktural. Diawali oleh dua relasi *dependent* dan *independent* yang saling mempengaruhi, yaitu: “Film dengan Penonton, dan Penonton dengan Film”. Paradigma ini menjadi dasar yang tidak dapat lepas dari penjelasan fenomena yang sedang diangkat. Bagaimanapun, penjelasan fenomena yang mendalam tidak bisa terlepas dari turunan fungsi, karena dua variabel ini saling mempengaruhi dan bergerak bersama-sama. Penjelasannya seperti ini: film dibuat dengan sebuah keinginan besar yaitu ditonton oleh orang sebanyak-banyaknya, agar mampu menjadi satu penopang hidup bagi pembuat dan pekerja-pekerjanya, dan bergerak menuju satu potensi industri.

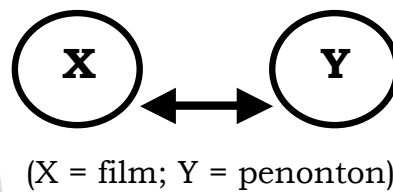
Relasi antara *dependent* dengan *independent* yang saling mengait, meskipun sangat mungkin tidak terlihat, tidak memposisikan salah satu diantaranya sebagai sudut hierarki. Menurut Talcott Parson, fungsionalisme strukturalisme digambarkan sebagai sistem tindakan di dalam fungsi yang saling mengait antar sistemnya, yang di dalamnya terdapat hierarkis yang berfungsi untuk mengontrol atau menjadi patron untuk mempengaruhi tindakan. Dalam hal ini Parsons memiliki pandangan yang gamblang tentang “level” analisis sosial dan

kesalingketerkaitannya. Parson membaginya menjadi dua aspek. Pertama bagi level yang tinggi. Kedua, level yang lebih tinggi mengontrol level-level yang hierarkinya berada di bawah mereka (Ritzer dan Goodman, 2009: 258).

Berkenaan dengan “level” di atas, Jack Toby mengatakan bahwa level tertinggi adalah realitas hakiki yang merupakan bagian dari metafisis. Menurut Toby, Parsons kurang merujuk kepada kecenderungan supranatural daripada kecenderungan universal masyarakat untuk mengatasi secara simbolis ketidakpastian, perhatian, dan tragedi eksistensi umat manusia di tengah organisasi sosial yang sarat beragam makna (Ritzer dan Goodman, 2009: 258). Pada dasarnya, film sebagai suatu produk merupakan bagian dari pusat sumber pengaruh terhadap penonton dan lingkungan realitasnya. Namun, apabila film tersebut ditonton secara komunal, atau ditonton dalam ruang pemutaran yang memiliki spesifikasi format wacana diskursif, maka film memiliki posisi yang sama dengan penontonnya, yaitu sebagai pembaca, pengkritik, dan penilai. Berbeda lagi jika ruang pemutaran film dilekatkan pada tatanan kota, atau lebih sempit lagi pada *mall-mall*, posisi film bisa naik pada tataran hierarki tertinggi yang berpengaruh terhadap level sosial di bawahnya, yaitu penonton. Karena keberadaannya mampu berubah-ubah fungsi, maka sistem produksi film menjadi hal yang metafisis

dalam keberpengaruhannya terhadap relasi sistem yang lain. Di bawah ini adalah bagan yang menggambarkan relasi antara “film dan penonton”, dan sebaliknya, antara “penonton dan film”.

**Bagan 1 :** Relasi antara film dan penonton



### 1. Konsep Dasar

Sinema adalah sebuah sistem yang menghubungkan antara penonton dan film. Ruang mempertemukan penonton dan film juga menjadi bagian dari sistem yang sudah mapan. Dalam perkembangannya, di balik kemapanan sistem itu terjadi proses pengaburan realitas. Pengaburan ini begitu kompleks, tetapi tidak serta-merta tampak di hadapan mata karena sistem tersebut tersembunyi di balik kemapanan sinema. Meskipun mapan, tetapi di dalamnya ada masalah yang lebih besar. Untuk mengurai masalah tersebut, digunakan pemikiran Slavoj Žižek sebagai pembuka, sekaligus mengkritik pemikirannya, sebagai jalan untuk menafsir ulang keberadaan film, sinema, dan penonton.

*Metalangue is not just an imaginary entity. It is real in the strict Lacanian sense-that is, it is impossible to occupy its position ... The Lacanian name of this paradoxical elements is, of course, the phallus as signifier, a kind of negative version of 'truth as the index itself'. The phallic signifier is, so to speak, an index of its own impossibility ... the phallus is not simply lost but is an object which gives body certain fundamental loss in its very presence. In the phallus, loss as such attains a positive existence (Zizek, 1989 : 175).*

(Metalangue (meta bahasa atau bahasa yang samar) bukanlah sebatas entitas yang imajiner. Hal tersebut nyata bagi penganut Lacan. Bahwasanya, bisa jadi mustahil untuk menempatkan posisinya. Keberadaan Lacan pada elemen paradoks ini, tentu saja menjadikan (memposisikan) *phallus* (kekokohan subjek) sebagai penanda, semacam sesuatu yang negatif pada kebenaran terkait dengan indeks itu sendiri. Penanda *phallus* berusaha untuk banyak mempengaruhi, guna menyamarkan keberadaan indek. *Phallus* tidaklah mudah untuk hilang, melainkan menjadi objek yang mampu menghilangkan tubuh ataupun subjek yang fundamental dalam momentum yang penting kehadirannya. Bagi *phallus*, kehilangan unsur-unsur subjek fundamental justru semakin menguatkan eksistensinya.)

Di awal bahasan film *The Pervert's Guide to Cinema*<sup>9</sup> yang membicarakan film lewat analisis Zizek. Zizek memberikan gambaran tentang posisi realitas dan bagaimana filmnya menyerap realitas tersebut. Dalam penjelasannya, Zizek memulai dengan pemaparan mengenai film *Possessed* (1931). Film tersebut memaparkan tentang seorang pekerja wanita dengan *setting*

---

<sup>9</sup> Film *The Pervert's Guide to Cinema* merupakan film dokumenter yang bercerita mengenai analisis Zizek terhadap film sebagai cara bertuturnya. Tutar analis dilakukan oleh Slavoj Zizek (sebagai presenter di dalamnya) dengan menjelaskan beberapa film (lebih banyak film Hollywood) yang memiliki cara bercerita yang berangkat dari eksplorasi psikologis karakter. Analisis Zizek pun juga memakai kacamata psikoanalisis Freud dan Lacan. Film ini diproduksi tahun 2006, dan disutradarai oleh Sophie Fiennes. Tahun 2012, Fiennes dan Zizek kembali berkolaborasi membuat film dengan tutur sejenis berjudul *The Pervert's Guide to Ideology*. Periksa Lebih lanjut dalam situs database film [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

kemiskinan dan revolusi industri. Wanita (sebagai karakter utama) tersebut hidup dalam bayangan kemewahan yang secara nalar tidak bisa diwujudkan oleh wanita sekelas pekerja pabrik. Pada salah satu adegan tersebut, terdapat adegan wanita berdiri di dekat pintu kereta dan mencermati kereta yang melintas lambat. Wanita melihat satu per satu gerbong tersebut. Kemewahan dan kelas-kelas sosial yang digambarkan di dalam gerbong-gerbong itu tampak begitu jelas di depan matanya. Bagi Zizek, hal itu merupakan kemampuan film dalam mengolah realitas sosial menjadi satu wujud kenyataan lain, yaitu realitas film. Reallitas film, atau bahasa film pada dasarnya adalah abstrak, namun film mampu menggambarannya. Realitas film bukan realitas yang sesungguhnya, melainkan realitas semu atau meta-realitas.

Zizek juga menegaskan, bahwa film merupakan bentuk ekspresi psikologis yang merepresentasikan wujud dis-fungsi sosial. Dalam memberikan penjelasan konkritnya, Zizek menggunakan cara pembacaan dari Lacan, untuk membaca film Alfred Hitchcock dan beberapa adegan dalam film-film Charlie Chaplin. Fantasi yang dibangun lewat karakter-karakter dalam film-film tersebut, oleh Zizek dianggap sebagai *phallus*, yaitu subjek yang mendeterminasi *frame* (Ali, 2009: 47). Fantasi tersebut tidak lain adalah meta-realitas yang diperuntukkan penonton. Akan tetapi, fantasi itu sendiri sebenarnya tidak semata-mata

dibangun untuk mempengaruhi penonton. Fantasi dibuat berdasarkan kondisi yang dimiliki orang pada umumnya. Fantasi pada film merupakan bentuk visualnya, bukan wujud yang memberi dampak pada penontonnya.

Cara pembacaan Zizek mengenai teks film cukup spesifik, dan karena itu menjadi rujukan yang sangat baik. Adapun penelitian ini tidak berhenti pada pembacaan teks film saja, melainkan juga direlasikan dengan sistem yang ada dalam sinema. Oleh karena itu, yang dapat diambil dari pandangan Zizek terbatas pada persoalan posisi realitas dan kebenaran film itu sendiri, karena Zizek belum sampai menawarkan perspektif bagaimana film itu ditonton.

Era sinema dan kebenaran mutlak pada dasarnya sudah berakhir. Kondisi seperti itu juga terjadi di Indonesia. Sinema Indonesia mendapatkan kebebasannya pada masa transisi dari era Orde Baru ke era demokrasi. Masa transisi itu juga berpengaruh besar terhadap laju perkembangan media massa. Daya Kreatif pembuatan film-film turut berubah, dan dampaknya terjadi perubahan pada pola penonton. Namun, sejauh ini film di Indonesia belum mampu berdiri sendiri secara bahasa, begitu pula dengan sinema bioskop yang masih bergantung pada besar-kecilnya ukuran wilayah (kota) dan jumlah mall (pusat perbelanjaan moderen) yang ada di dalamnya.



*What are we to do, he asks, when we are confronted with a film that, at the very last moment, introduces a radical change perspective. That frames the entire, preceding "catastrophic course of events ... as merely bad dream"*<sup>10</sup> (Robert Miklitsch dalam Geoff Boucher et.al, 2005 : 47).

(Apa yang akan kita lakukan jika dia (Zizek) bertanya bahwa kita sedang mengkonfrontasi (melawan) film, yang pada akhirnya mendekatkan kepada perubahan sudut pandang yang begitu radikal. Hal ini sudah dijelaskan oleh Zizek sebelumnya "jalannya peristiwa *catastrophic* (kerusakan bidang struktur) Bisa menjadi bagian dari mimpi buruk).

Kritik terhadap Zizek tersebut, pada dasarnya memang tidak begitu ditujukan atas keberadaan realitas dengan media perantaranya. Robert Miklitsch yang dalam kutipan di atas membahas secara khusus estetika film fantasi dan film *noir*, menyatakan jika Zizek sering memakai fantasi sebagai acuan bahasa sinema, itu bukan merupakan kemutakhiran *form film*, melainkan bentuk dekonstruksi yang naif. Film-film Hollywood yang sering dipakai Zizek sebagai objek analisis adalah film-film yang terbentuk dari dua unsur yang sebenarnya tidak dapat menyatu, yaitu realitas yang tidak lentur dan dunia impian. Namun, penelitian (tesis) ini mengambil logika yang terkait dengan keberadaan dua unsur yang saling berbenturan itu, yaitu media massa (realitas) dan film (dunia impian).

Media massa memiliki kepentingan politik yang besar dalam membahasakan faktualitas. Di pihak lain, medium film, sekalipun

---

<sup>10</sup> Kutipan dari Slavoj Zizek dalam *Looking Awary: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture* (Cambridge and London : MIT Press).



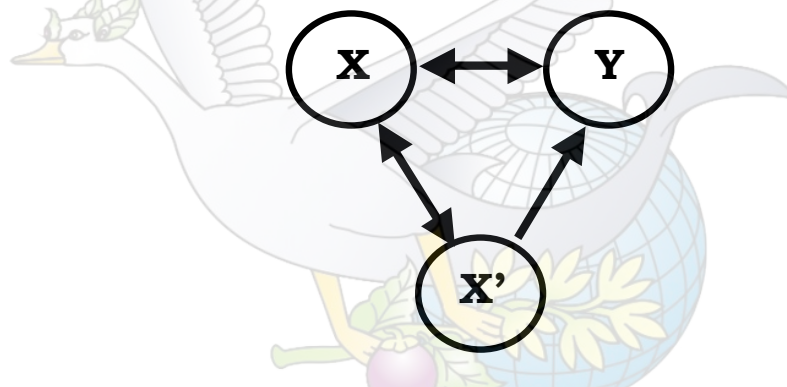
itu film yang memiliki *documentary film form*, tetapi bukan realitas yang sebenarnya. Dalam kaitan ini Dyna Herlina dan Garin Nugroho menyatakan, bahwa kembang surutnya film tidak terlepas dari perkembangan budaya populer pada masanya sendiri (Dyna dan Garin, 2013: 257). Dengan demikian dapat ditarik suatu asumsi, bahwa bahasa film yang diwujudkan dalam film-film Indonesia tidak terlepas dari pengaruh media massa. Media massa menjadi tradisi baru atau akar baru bagi film setelah 1998.

Dalam masalah media massa Baudrillard mengibaratkan televisi sebagai *dreambox*, yaitu alat yang menggantikan harapan manusia yang tidak bisa dibentuk dalam diri manusia. Semua harapan disediakan oleh *box* yang mampu mentransformasi keinginan-keinginan absolut yang dibudayakan. Akibatnya, manusia menjadi malas untuk mengkreasikan keinginan dirinya. Menurut Zizek, *box* tersebut merupakan fantasi yang menggantikan objek *frame* film, yang membuat penonton terpuaskan. Sebenarnya ironis sekali jika memakai fantasi sebagai objek, namun hal itu yang memang benar-benar terjadi.

*Catastrophic* bukan sekedar gejala kerusakan bidang, tetapi juga upaya untuk membentuk kembali bidang serta mewadahi konteks yang diakibatkan oleh kerusakan. Penelitian (tesis) ini dimulai dengan memetakan sistem sinema dengan mengikuti cara Zizek, yaitu dengan pertanyaan *which subject is real?* Pertanyaan

ini terkait dengan pengaburan realitas (dalam hal ini film). Dari pertanyaan ini ditemukan keberadaan *meta-langue* (meta-realitas), di mana keberadaan bahasa film tidak mampu diselami, dipahami, dan dialami. Ada upaya untuk menolak *meta-langue* dan memposisikan bahasa film realitas, tetapi bagaimanapun juga, film tetap tidak bisa menjadi bagian dari realitas tunggal. Film itu paradoks, yaitu merekam realitas untuk menciptakan realitasnya sendiri.

**Bagan 2.** Relasi antara film, penonton, dan ordinat budaya



[ **X**= film; **Y** = penonton; **X'** = ordinat budaya (*phallus*) ]

Penelitian ini menjelaskan film tidak hanya dari aspek pembuatannya saja, melainkan juga tentang bagaimana film itu dipertontonkan. Jika Žižek mempertanyakan tentang subjek nyata yang mana (*which subject is real?*), artinya terdapat subjek-subjek yang saling berbenturan di dalam sebuah ruang (dalam hal ini ruang pemutaran film), karena perbedaan dalam menafsir realitas film. Subjek-subjek tersebut antara lain: pembuat film sebagai

realitas subjek pertama; penonton sebagai realitas subjek kedua; dan film itu sendiri sebagai realitas subjek ketiga. Berikut ini adalah bagan keberadaan ketiga realitas tersebut, ketika film itu dipertontonkan di dalam ruang pemutaran.

**Bagan 3.** Ruang Sinema dan Peristiwa Kepenontonan



## 2. Cara Kerja Konsep

Tontonan film sebagai sarana hiburan yang sederhana ternyata menyimpan kompleksitas yang dapat menimbulkan

dampak besar dalam segala lini realitas. Berikut ini, adalah penjelasan tentang ketiga subjek realitas yang terkait dengan posisi masing-masing di dalam ruang tontonan film.

Subjek pertama atau realitas ke-1 adalah pembuat film. Pembuat film, dalam hal ini terpusat pada peran sutradara, karena dialah yang memiliki gagasan dan *space directing* dalam hubungannya dengan seberapa menarik film itu dibuat dan dipertontonkan.<sup>11</sup> Maka sutradaralah yang bertanggung jawab besar atas benturan-benturan bahasa ketika film itu dipertontonkan kepada penonton. Pembuat film juga seorang manusia yang tidak dapat begitu saja melepaskan diri dari ikatannya dengan realitas lingkungan tempat ia berkembang sampai menciptakan proses kreatif berdasarkan konsep tuturan film. Dari situ, lingkungan tempat pembuat film merupakan realitas yang tunggal. Pada sisi lainnya, seorang pembuat film juga dinaungi oleh konstruksi-konstruksi bahasa, sehingga karya tidak sekedar memindah realitas secara mentah-mentah oleh pembuatnya. Pembuat film merupakan manusia yang teralienasi.

---

<sup>11</sup> Posisi krusial sutradara adalah sebagai pemegang kunci konsep artistik keseluruhan. Sehingga jabatan teknis selain non teknis produksi (manajemen produksi film) digerakkan atas dasar gambaran konsep tunggal. Andre Bazin menyebutnya sebagai *auteur(authorship)* atau dalam Bahasa Inggris disebut sebagai *authorsip in filmmaking*. Film yang dipegang oleh konsep tunggal ini banyak diketemukan pada karya-karya *avant garde film*, *experimental film*, dan *sidestream film*.

Proses alienasi<sup>12</sup> (Schacht, 2005: 16) tersebut terjadi di saat pembuat film (khususnya sutradara) merasa tidak puas akan realitas yang pernah atau sedang dialaminya. Oleh karena itu, media film menjadi sarana untuk menciptakan realitas semu untuk memuaskan dirinya. Karena itulah, film merupakan realitas tersendiri. Film bukanlah saduran dari realitas yang semestinya, ia membingkai realitas atas ketidakpuasan ataupun konstruksi ketidakberadaan realitas pertama yang tidak ada (hilang, atau sengaja dihilangkan).

Dari penjelasan tentang realitas pertama, menyambung ke penjelasan mengenai terciptanya realitas ketiga, yaitu film. Realitas ketiga atau film, tercipta karena ketidakpuasan pembuatnya. Pembuat film menginterpretasikan realitas yang dianggap hilang ke dalam film yang dibuatnya.

Realitas kedua, pada bagan-3 di atas adalah penonton film. Penonton film bukan merupakan objek-objek yang diam, dan juga bukan orang-orang yang semata-mata sebagai konsumen yang hanya menerima segala pesan yang disampaikan oleh film. Penonton juga merupakan kelompok manusia yang bisa bereaksi keras jika pesan yang dituturkan dalam film tersebut telah menyudutkan mereka. Pada dasarnya, penonton menempatkan

---

<sup>12</sup> Meskipun Schacht tidak menyebut secara langsung latar kehidupan pembuat film, alienasi merupakan sebuah tindakan untuk melepaskan diri dari tatanan masyarakat dan budayanya.



film sebagai media hiburan untuk melepaskan kepenatan, mengobati rutinitas yang membosankan, ataupun untuk pelarian dari kenyataan. Dengan kata lain, sebenarnya ketika seseorang menonton film, itu sama halnya dengan melepaskan diri dari realitas sesungguhnya (di luar sinema), guna menikmati sebuah hiburan yang diproyeksikan lewat layar film. Apakah hiburan termasuk dalam realitas untuk masa selanjutnya? Seperti sudah dijelaskan pada pemahaman dasar realitas, bahwa suatu permasalahan atau gejala tidak hanya terjadi ketika terjadi benturan. Upaya untuk melepaskan diri dari realitas yang sebenarnya, disadari ataupun tidak, merupakan upaya untuk masuk ke dalam realitas baru ataupun realitas lainnya.

Dalam bagan di atas tertulis layar proyeksi film sebagai media ilusi realitas. Pertanyaannya adalah, seberapa aktif layar proyeksi film tersebut? Pada bahasan pemahaman awal mengenai *meta-langue*, keberadaan bahasa yang tidak pasti atau yang mengaburkan, itu berhubungan dengan pusat sumber terjadinya paradoks.

Layar proyeksi film sebenarnya hanyalah benda yang diam, namun memegang peranan yang penting. Layar proyeksi film dapat diibaratkan sebagai jendela rumah, yang ketika dibuka, kita bisa melihat pemandangan yang berbeda dengan pemandangan yang ada di dalam ruangan rumah yang penat. Apabila jendela

rumah tersebut dibuka setiap harinya, tentu akan terlihat wujud visual (pemandangan) yang sama. Itulah kehebatan dari layar proyeksi film, yang hanya dengan satu jendela mampu membawa penonton menikmati wujud visual (pemandangan) apa saja tanpa beranjak dari satu tempat duduk. Penonton tidak perlu pergi ke Amerika Serikat, karena semua tentang Amerika Serikat sudah tersaji dalam layar proyeksi tersebut. Tentu sangat berbeda ketika penonton melihat langsung realitas objeknya, yang harus melalui tahap-tahap adaptasi untuk memahami suatu wilayah yang benar-benar asing dan berbeda dengan kebiasaan setiap penonton. Dengan kata lain, diperlukan waktu yang lama untuk benar-benar memahami dan merasakan keintiman dengan kebudayaan dan atau tatanan setempat. Namun dalam film, dalam hitungan menit, penonton sudah memahami masalah yang terjadi di wilayah tersebut.

Sekali lagi, di situlah kehebatan film yang mampu menyandera imaji penonton. Lebih dari itu, kita bahkan dibuat begitu yakin dan percaya akan keberadaan realitas yang diproyeksikan oleh layar film. Dengan kata lain, meski proyeksi film tersebut merupakan benda (yang diam), namun tidak dipungkiri telah memberikan dampak. Itu berarti sama halnya dengan fungsi realitas, bahwa melalui proyeksi film tersebut dapat tercipta mediasi realitas antar realitas.

### 3. Model Kontekstualisasi

Film dengan teknologinya mampu mengilusi penontonnya. Informasi yang disampaikan lewat film memiliki kekuatan yang mampu menarik perhatian penontonnya, dan mampu menggiring mereka pada kondisi atau posisi realitas yang lebih personal. Bahkan dewasa ini, manusia lebih percaya kepada layar proyeksi daripada pertemuan langsung, percakapan lisan, dan intensitas hubungan antar manusia. Oleh karena itu dapat dikatakan, bahwa film berkembang menjadi mitos modern. Pembuat mitos adalah orang-orang yang mampu menguasai komunikasi dan teknologi (Barthes, 2006; juga Smiers, 2009 : 16-19). Ketika hal ini mampu dikuasai, tidak hanya dampak apresiatif atas tontonan film saja, tetapi pergeseran budaya pun tidak dapat dihindarkan. Budaya lisan, budaya hidup, budaya interaksi dari Barat lebih efektif disebarkan, dikampanyekan, maupun dijual lewat film. Dengan alasan pemerataan peradaban (globalisasi), budaya tidak lagi beragam, tetapi menjadi seragam. Hal semacam inilah yang dianggap sebagai benturan budaya akibat penyatuan penciptaan realitas ketiga (film sebagai realitas) dalam skema tontonan film. Film yang pada prinsipnya sebagai bagian dari hiburan artistik, berubah menjadi mediasi pesan untuk mengkampanyekan keunggulan budaya.

Setelah menelusuri konsep-konsep serta menjelaskan proses benturan bahasa di dalam film, selanjutnya disusun model kontekstualisasi film. Model kontekstualisasi ini lebih mengacu pada partikel-partikel dasar dari film itu sendiri, meliputi *positioning* medium film atas realitas (terkait dengan penonton sebagai realitas kedua), cara bertutur, cara bercerita, cara menjembatani antar-cerita, penciptaan karakterisasi, dan logika teknis dalam koridor geografis wilayah pembuatan film.

Model analisis kontekstualnya meminjam cara pandang Derrida dalam membaca formula teks suatu karya yang terikat.<sup>13</sup> Model analisis kontekstual ini juga dikenal dengan istilah logosentris tekstual. Al-Fayyadi (2004: 73) menjelaskan, bahwa logosentris adalah kekuatan ikon yang fanatik terhadap kiblat tertentu. Ikon-ikon yang fanatik itu dapat menguasai ruang bawah sadar manusia, dan mengubahnya menjadi persona yang meniru. Peniruan ini terjadi sebagai dampak dari keberhasilan ikon atau logos menguasai transaksi budaya. Jadi, keberadaan logos berperan dalam mengikat bahasa-bahasa keliyaran yang seharusnya ada di lingkungan budaya. Lingkungan budaya ini begitu terpana akan bahasa magis yang diungkapkan oleh logos.

Selain logosentris tekstual juga digunakan model *difference* yang muncul pada era pasca *structural*. *Difference* diartikan

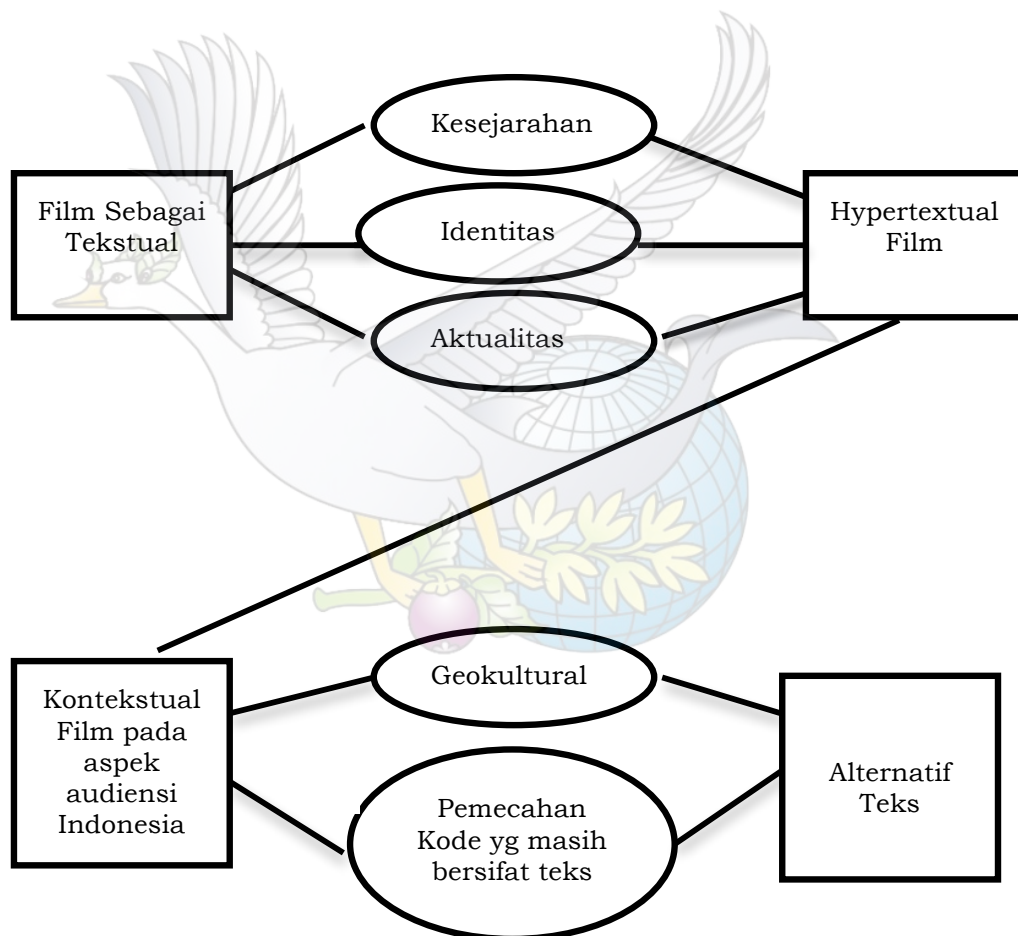
---

<sup>13</sup> Karya yang dibaca Derrida adalah karya sastra dan teater.

sebagai pembeda, bukan berbeda (*different*) (Al-Fayyadi, 2004: 153). *Differance* adalah kumpulan-kumpulan teks hasil dekonstruksi dari rumpun-rumpun bahasa yang ada di dekatnya.

Alur analisis kontekstualnya dapat dilihat pada bagan berikut ini

**Bagan 4.** Alur Analisis Kontekstual



Keadaan hipertekstual film berhubungan dengan keberadaan kontekstual film, dalam hal ini berlaku pada penonton di Indonesia. Gambaran mengenai visi hiperteks film terwujud dalam film-film yang memperlihatkan kemegahan, pembenaran,



dan kecerdasan yang semu. Hipertekstual film seperti ini memposisikan penonton seolah-olah sebagai murid sekolah dasar yang harus mendengarkan gurunya yang memiliki pengalaman dalam segala hal. Aspek ruang sinema mestinya harus dibedakan dengan sistem pembelajaran di sekolah. Aspek sinema mestinya merupakan bagian dari aktivitas hiburan.

Film pada dasarnya berpeluang besar dibuat sebagai film yang layak menjadi pusat perhatian (industri – *mainstream*). Film juga berpeluang besar untuk menyampaikan bahasa baru yang bersumber dari rumpun dialektika yang ada pada lingkungan tempat tumbuhnya para pembuat film. Di Asia Tenggara, khususnya Indonesia, sangat kaya akan rumpun-rumpun lisan yang digerakkan oleh mitos-mitos. Dengan menggali sumber tersebut, sangat memungkinkan bagi pembuat film untuk tumbuh di dalam rumpun ini, dan mengasosiasikannya ke dalam medium film. Dengan demikian perbedaan antara mitos dengan yang nyata sangat tipis.

### **G. Metode Penelitian**

Penelitian ini menggunakan pendekatan konstruktivis. Pendekatan ini bermuara pada perspektif fenomenologi, yang

merupakan senjata ampuh disiplin ilmu Sosiologi. Perspektif fenomenologi ini bersanding dengan tradisi interpretatif dari disiplin Antropologi kritis (Denzim, 2006: 341). Segala peristiwa tidak dapat didefinisikan secara pragmatis, namun perlu ada kedalaman untuk membaca variabel-variabel maupun pohon *factorial*. Langkah seperti ini dilakukan untuk menarasikan keadaan yang lurus tanpa keberpihakan kepada mana yang benar dan mana yang salah (Geertz dalam Denzim, 2006: 341).<sup>14</sup>

Konstruktivisme muncul lebih akhir daripada interpretivis, meskipun akar-akarnya dapat dijumpai dari tradisi representasi yang dimanifestasikan filsafat. Kalangan konstruktivis adalah kaum anti-esensialis yang menolak penerapan pragmatis mengenai ide objektifisme, realisme empiris, kebenaran objektif, dan essensialisme yang menjadi tumpuan epistemologi dari interpretivisme positivis. Meskipun demikian, konstruktivis membangun kembali peristiwa lewat logika interpretatif (Kutipan Fuss melalui Denzim, 2006 : 157).

Poros pendekatan konstruktivis ini, tujuannya adalah untuk mempertajam makna yang dimaknai kembali. Oleh karena makna tidak bersifat tunggal, maka untuk upaya pemaknaan kembali, pendekatan ini tidak mengelakkan tercecernya makna yang

---

<sup>14</sup> Geertz menjelaskan, bahwa makna harus diartikulasikan secara meyakinkan dan bertanggung jawab melalui contoh yang konkret. Dengan demikian, praktik interpretatif harus melibatkan kerangka institusional, kategori formal maupun informal, dan pola-pola budaya yang telah lama bertahan.

sebenarnya saling berhubungan. Karena makna tidak tunggal, maka juga ada rangkaian makna yang dihasilkan dari berbagai gejala fenomologis. Dalam penelitian ini, bingkai subjek penelitian dalam seting masalah sebenarnya bukan bersifat aktual. Oleh karena itu, pendekatan konstruktivis lebih mampu secara mendalam menjelaskan permasalahan ini. Kadar masalah yang diangkat, pada dasarnya tersembunyi atau tidak nampak nyata ke permukaan. Masalah dalam penelitian ini diajukan atas dasar menghubungkan kerangka historis sekaligus interpretasi dari tiap-tiap gejala yang sudah terjadi. Dengan kata lain, dengan konstruktivis mencoba membangun retorika peristiwa dari yang sebenarnya harus ada karena lama disembunyikan.

Pandangan konstruktivis sangat bertolak belakang dengan pendapat umum, dan menyatakan bahwa tidak ada dunia riil unik yang ada lebih dulu dan terpisah dari aktivitas mental manusia dan bahasa simbolik manusia (Bruner dalam Denzim, 2006: 95)

Antropologi konstruktivis menjadi sudut pandang utama setelah membangun konstruksi peristiwa historis dan gejalanya. Pendekatan ini digunakan untuk mempertajam penelusuran analisis kontekstualisasi struktur, gaya narasi film, dan ruang tontonan di Indonesia. Dalam basis pendekatan antropologi konstruktivis, manusia bukanlah objek yang diam dalam menangkap segala gejala perubahan maupun realitas yang baru (Denzim, 2006: 159). Begitu juga dengan skema terciptanya

realitas ketiga dalam berjalannya film untuk ditonton oleh penontonnya. Penonton bukanlah objek yang diam, karena mereka merupakan realitas kedua yang sama-sama aktif untuk membaca bahasa simbol yang dilontarkan dari film sebagai realitas ketiga. Penonton adalah manusia, yang memiliki basis budayanya masing-masing dan sangat tidak koheren jika keberadaannya disama ratakan.

### **1. Metode Pengumpulan Data**

Data yang digunakan dalam penelitian ini adalah data kualitatif. Sifat kualitatif ini suatu keniscayaan, karena untuk mengukur dampak dari peristiwa yang tersembunyi tidak dapat dilakukan lewat kebenaran objektif. Terlebih lagi dampak tidak bisa dikategorikan lewat dua standar penilaian positif dan negatif. Semuanya bersifat relatif dan memposisikan manusia sebagai reaksi aktif yang senantiasa bersanding dengan realitas yang dinamis, dan bukan menjadi data atau fakta yang diam. Berikut ini cara-cara ataupun tahap-tahap untuk memperoleh data kualitatif.

#### **a. Pengamatan Melalui Menonton Film**

Menonton film merupakan aktivitas paling utama dalam mengamati atau menilai sebuah film. Aktivitas ini ditujukan

terutama untuk menjangking unsur-unsur film sebagai teks, meliputi gaya narasi penceritaan, struktur bahasa, dan *visual treatment* di dalam film.

Film-film yang diamati dipilih, terutama yang menarik sebagai bahan kajian dalam rangka untuk membangun kerangka analisisnya serta menjawab permasalahannya. Ada dua jenis film yang dipilih. Pertama, film yang memiliki potensi tafsir, yaitu film yang tumbuh di luar peristiwa tumbuhnya kota. Pilihannya adalah film berjudul *Vakansi Yang Janggal dan Penyakit Lainnya* yang disutradarai oleh Yosep Anggi Noen. Kedua, film yang merupakan bentukan dekonstruksi film dalam konteks perubahan gagasan identitas. Pilihannya tertuju pada empat film, yaitu: 1) film berjudul *Pigura* yang disutradarai Yasin Hidayat dan Darti; 2) film berjudul *10-11* yang disutradarai oleh Tya Listiawati; 3) film berjudul *Indo Nesia?* yang disutradarai oleh Zed Ridlo; dan 4) film berjudul *Kebun Binatang* yang disutradarai oleh Edwin.

#### **b. Studi Pustaka, Dokumentasi, dan Arsip**

Pengumpulan data lewat studi pustaka, diutamakan untuk menjangking informasi dari buku, laporan penelitian tentang film, jurnal, skripsi, tesis yang membicarakan atau membahas tentang studi ataupun kajian film. Informasi yang diperoleh dari studi



pustaka dapat memberikan perspektif teoritis bagi kerangka konseptual dan analisis.

Penelusuran dokumentasi yang berwujud video dan audio diutamakan yang memuat wawancara mengenai aspek kesejarahan film Indonesia, perkembangannya, dan studi ilmiah yang sudah dilakukan. Studi dokumentasi ini menggunakan film dokumenter berjudul *Di Balik Cahaya Gemerlapan* yang dibuat oleh Hafiz dan Forum Lenteng. Film ini mengkaji permasalahan kearsipan film Indonesia di kurun waktu 1950 – 1990an.

Arsip pada dasarnya sama dengan dokumen. Dalam penelitian ini, data yang digali dari arsip-arsip tentang penulisan dan atau pembuatan film sangat membantu untuk menjelaskan perkembangan film. Lembaga-lembaga seperti Sinematek, portal Film Indonesia (*dot*)or(*dot*)id merupakan pusat-pusat sumber yang menyediakan data kesejarahan film Indonesia. Selain arsip-arsip yang menyimpan data kesejarahan film, juga menggunakan buku-buku atau hasil-hasil penelitian mengenai sejarah film sebagai sumber sekunder. Buku-buku yang dimaksud di antaranya: *Sejarah Film Indonesia 1900-1950* tulisan Misbach Yusa Biran;; dan *Politik Film Hindia-Belanda* tulisan Gayus Siagian. Di samping itu, beberapa tulisan yang diinisiasi oleh kelompok *Cinemapoetica* baik dalam bentuk tulisan kritik, review, resensi, maupun kajian terhadap film.

### **c. Wawancara Etnografi**

Meskipun penelitian ini tidak ditunjang dengan pendekatan etnografi, namun logika dari proses penggalian etnografisnya digunakan sebagai dasar wawancara. Lewat cara ini, informan diberi pertanyaan-pertanyaan agar dapat mengembangkan jawabannya. Dalam hal ini, model wawancara etnografis sendiri tidak digunakan untuk sebagian besar percakapan wawancara, karena etnografi lebih banyak memberikan pertanyaan ulangan sebagai upaya untuk memperdalam jawaban dari informan (Rohidi, 2011: 210). Wawancara dalam penelitian ini dilakukan dengan cara membangun suasana percakapan akrab, untuk mendapatkan informasi budaya seluas-luasnya. Cara ini sangat relevan dengan pendekatan konstruktivis dan kajian mengenai kontekstualisasi, yang mengedepankan pencarian satu komponen bangunan secara teliti.

Narasumber atau informan budaya dalam penelitian ini dibagi menjadi dua kategori. Pertama, eksibitor festival film, dalam hal ini para Direktur Festival Film dan Programmernya. Diantaranya yang menjadi narasumber kategori pertama adalah ; Alex Sihar (Direktur Yayasan Konfiden), Budi Irawanto (Direktur JAFF), Ricas CWU (Direktur Festival Film Solo), Damar Ardi (Programmer JAFF), Bayu Bergas (Programmer Festival Film Solo),

Alia Damaihati (Pengelola Festival Film Dokumenter), dan Bowo Leksono (Direktur Festival Film Purbalingga). Kedua, para pembuat film mandiri yang film-filmnya penuh dengan syarat struktur ataupun gaya bertutur lokal. Narasumbernya antara lain ; Yosep Anggi Noen (pembuat film *Vakansi Yang Janggal dan Penyakit Lainnya*), Tia Listyawati (pembuat film *10-11*), Darti dan Yasin (pembuat film *Piguran*), Zed Ridlo (pembuat film *Indo Nesia?*), dan Edwin (pembuat film *Kebun Binatang*).

## **2. Metode Analisis Data**

Dari data-data yang dikumpulkan dengan metode yang sudah dijabarkan di atas, kemudian diklasifikasikan dengan kebutuhan analisis penelitian. Dalam penelitian ini menggunakan tiga model analisis, yaitu: analisis konstruktif, analisis dekonstruktif, dan analisis akhir.

### **a. Analisis Konstruktif**

Analisis konstruktif ini mengacu pada landasan konseptual yang sudah dirumuskan (lihat bagan model kontekstualisasi). Secara ontologis, keberadaan penonton terrelasi dengan ‘rasionalitas politik teror visual’ yang mengobjektivikasi budaya ke dalam realitas kedua. Indikator atau data yang dipakai untuk menganalisis relasi tersebut ada dua unsur. Unsur yang pertama

adalah fenomena politik film (sejarah perkembangan film di Indonesia), dan unsur yang kedua adalah dampak ruang yang dihasilkan (terbentuknya festival film di luar kontrol negara). Model analisis ini merupakan wujud dari kontekstualisasi yang mempengaruhi pertumbuhan film secara utuh di Indonesia.

### **b. Analisis Dekonstruktif**

Analisis dekonstruktif ini mengacu pada dua konsep. Pertama, pembahasan film sebagai teks pada unsur mendasarnya; dan kedua, hypertexts sebagai unsur pertumbuhannya. Untuk dapat mengukur keberadaan hypertexts tersebut, diperlukan penafsiran terhadap teks yang berrelasi dengan pembacaan kontekstual. Untuk menafsirkan teks tersebut harus mengacu pada model analisis pertama (konstruktif). Indikator-indikator yang digunakan untuk menganalisis data mengacu pada model terapan yang sudah digambarkan oleh Jean Baudrillard. Model terapan yang dimaksud meliputi tiga bagian, yaitu: modernitas (*modernity*), simulasi (*simulation*), dan hiperrealitas (*hyperreal*). Terapan tersebut kemudian digunakan untuk menganalisa empat film. Keempat film tersebut antara lain : 1) *Fim Pigura*, 2) *Film 10-11*, 3) *Film Indo Nesia?* 4) *Film Kebun Binatang*.

### **c. Analisis Akhir atau Kesimpulan**

Pada dasarnya, kesimpulan merupakan jawaban atas pertanyaan-pertanyaan yang dirumuskan dalam ‘rumusan masalah’. Dari penjelasan-penjelasan yang tersusun dalam sub-sub tema dalam laporan, kemudian ditarik ke dalam penjelasan yang lebih terperinci dan dapat dipertanggungjawabkan berdasarkan data penelitian. Setelah melalui proses pengendapan, pengulangan tahap-tahap pemahaman dari kesimpulan awal, kemudian baru menarik sebuah kesimpulan akhir dari penelitian.

### **H. Sistematika Penulisan**

Untuk memudahkan pemahaman dan memberikan gambaran secara menyeluruh dari hasil penelitian yang dilaporkan dalam bentuk tesis berjudul “Posisi Film Alternatif di Indonesia: Studi Kontekstualisasi” ini, berikut ini dipaparkan susunan atau sistematika penulisannya. Seluruh laporan terdiri atas lima bab yang urut-urutan dan isinya sebagai berikut.

Bab I “Pendahuluan”, berisi latar belakang penelitian, rumusan masalah, tujuan penelitian, tinjauan pustaka, landasan konseptual, dan metode penelitian.

Bab II dengan judul “Film Produk Kota”, berisi penjelasan mengenai ordinasi bahasa sinema. Dalam sub babnya dibahas

secara mendalam tentang objek visual dalam film pada tataran ontologis. Penjelasan ontologis ini kemudian dipakai untuk menjelaskan pergerakan sinema alternatif di Indonesia.

Bab III dengan judul “Film Alternatif Di Antara Identitas Film Indonesia”, berisi penjelasan mengenai politik dalam gagasan film nasional. Dalam hal ini, gagasan ber-film yang dipolitisasi untuk dapat menunjukkan keberadaan ‘Film Indonesia’. Dengan kata lain, film yang tidak hanya disebut sebagai film pada pendekatan kewilayahan, atau film yang dibuat oleh orang Indonesia namun menggunakan perspektif Barat. Selain itu juga menjelaskan mengenai resistensi yang timbul atas penyatuan identitas yang menutup fleksibilitas bahasa lokal. Juga tentang dampak dari relasi identitas terhadap keberadaan komunikasi *viral* yang menuntut bahasa yang universal, yang terlepas dari ikatan ke-identitas-an.

Bab IV dengan judul “Film-Film Pasca Identitas di Indonesia”, berisi penjelasan tentang film sebagai teks yang tumbuh menjadi hypertexts dan menjadi film-film pasca-identitas. Pada bab ini, pemaparannya tidak terlepas dari penjelasan secara intrinsik dari sampel-sampel film yang sudah dipilih sebagai sumber kajian.

Bab V merupakan bab penutup, yang berisi kesimpulan dari penelitian ini dan saran.



**BAB II**

**FILM PRODUK KOTA**

**Pergeseran dari Peristiwa Kota ke Peristiwa Gagasan**



### **BAB III**

## **FILM ALTERNATIF DI ANTARA IDENTITAS FILM INDONESIA**



**BAB IV**

**FILM-FILM PASCA IDENTITAS DI INDONESIA**





## **BAB V**

### **KESIMPULAN DAN SARAN**

#### **A. Kesimpulan**

Berdasarkan seluruh penjelasan dan pembahasan yang tertuang dalam Bab I sampai dengan Bab IV, maka dapat dirangkum kesimpulan sebagai berikut.

Pertama, terkait dengan pertanyaan ‘mengapa film alternatif ditonton?’, terdapat dua faktor yang menjadi kunci terhadap jawaban pertanyaan rumusan tersebut. Pertama, berkaitan dengan sejarah kemunculan dan perkembangan film alternatif di dunia. Oleh karena film menjadi salah satu produk budaya massal, maka aspek inilah yang memberikan kontribusi untuk menemukan posisi film alternatif diantara film-film yang menjadi pusat perhatian. Dalam hal ini, film-film yang menjadi pusat

perhatian adalah film industri yang berhubungan dengan kondisi politik Negara tertentu. Kedua, berkaitan dengan sejarah perkembangan film di Indonesia. Perkembangan film di Indonesia tidak lepas dari pengaruh ataupun kontrol penuh dari pemerintah. Maka tidak jarang, banyak film-film yang dianggap tidak sejalur dengan pemerintah kemudian disensor atau dilarang beredar. Atas kenyataan ini, maka aspek kesejarahan yang melingkupi perkembangan film berjalan tidak steril. Hal ini sangat mempengaruhi pola bentuk tontonan atas kebutuhan film di Indonesia saat itu. Oleh karena itu, pasca 1998, merupakan momentum besar bagi perkembangan baru pada dunia film di Indonesia. Film bergeser dari pertumbuhan kota menjadi produk gagasan, dan kemunculan festival film menjadi penggerak kebutuhan penonton atas film. Dalam situasi seperti ini, penonton film tidak lagi dideskripsikan semata-mata sebagai pihak yang mengkonsumsi film, melainkan menjadi pihak yang turut membaca film. Jadi, mengapa film alternatif ditonton, adalah karena film-film tersebut hadir sebagai representasi penonton.

Kedua, terkait dengan pertanyaan ‘bagaimana potensi tafsir yang terjadi ketika film berubah dari peristiwa kota menjadi peristiwa gagasan?’, ini adalah upaya untuk menemukan potensi masalah yang terjadi pada perkembangan film alternatif kini. Terdapat dua masalah yang dapat menjadi penyebab tidak

berkembangnya peristiwa gagasan terhadap film. Namun sekaligus mampu menjadi potensi besar yang melatar belakangi perkembangan bahasa tekstual di dalam film. Pertama, persoalan klasik yang masih menjangkiti perkembangan film sejak 1950an. Masalah itu adalah nasionalisasi identitas terhadap film. Kedua, permasalahan jaringan sosial *viral* yang dihasilkan dari era digitalisasi dan internet. Permasalahan ini pun mempengaruhi perkembangan bahasa film yang ada di Indonesia. Era ini menghasilkan generasi pembuat film muda-mudi yang begitu banyak. Meskipun demikian, keberadaan jaringan *viral* memunculkan frontalitas (pengungkapan bahasa yang kasar) dalam ekspresi. Sehingga produk-produk yang dihasilkan cenderung terkategori dan tidak bisa ditonton secara luas.

Ketiga terkait dengan pertanyaan 'bagaimana aspek pembacaan kontekstualisasi berbasis peristiwa gagasan terhadap film alternatif di Indonesia', merupakan upaya untuk membaca ulang potensi film alternatif masa kini, sebagai sebuah antitesis dari dua masalah yang ditemukan pada bab sebelumnya (nasionalisasi gagasan dan jaringan interaksi viral). Model pembacaan kontekstualisasi ini menggunakan analisa Jean Baudrillard berupa tahapan-tahapan modernitas menuju realitas yang lentur (realitas magis). Dari model tersebut, terdapat empat film (film *10-11*, film *Pigura*, film *Indo Nesia?*, dan film *Kebun*



*Binatang*) yang dijadikan sebagai model pembacaan konteks terhadap dua masalah yang ditemukan sebelumnya. Penjelasan terhadap tiap-tiap film dengan kebutuhan kontekstualisasi, menghasilkan kesimpulan bahwa film alternatif di Indonesia bukan semata produk politik ataupun semata produk hiburan. Melainkan, film alternatif dapat melentur ke dalam berbagai aspek sekaligus membuka ruang pengetahuan dan kesejarahan yang luas. Posisi film alternatif di Indonesia pun bukanlah subjek yang hanya menjadi bayangan film industri maupun pertumbuhan modernitas (kota). Film alternatif kini menjadi alat pemantik gagasan yang merata di segala penjuru daerah lewat pertumbuhannya hingga kini.



### **B. Saran**

Perbincangan mengenai keberadaan realitas di dalam film, pada dasarnya tidak terlepas dari keberadaan film dokumenter. Sejak awal kemunculannya, film dokumenter memiliki misi untuk mendekatkan realitas (kenyataan) dengan rangkaian gambar bergerak. Ketika realitas sudah melentur, posisi film dokumenter kemudian sebagai penanda dari eksperimentasi formula bahasa film yang diramu dari bahan dokumenter menjadi produk-produk. Dampaknya, film fiksi, film dokumenter, film eksperimental film

drama, film horor, film *thriller*, film keluarga, film komedi, dan lain-lain telah luntur atau bergeser hanya menjadi *layer* dari tubuh film secara utuh. Dengan kata lain, film dokumenter sudah bukan lagi menjadi pilihan ideologis, melainkan salah satu *layer* yang dapat dipilih dalam pembuatan film sebagai bentuk eksperimentasi pengetahuan.

Gagasan hibrida di dalam film sudah menjadi sebuah gejala budaya yang mempengaruhi pola pembentukan bahasa di dalam film. Wacana ini sudah sering diperbincangkan di kalangan sineas, aktivis film di Indonesia. Film *The Flaneurs* yang sering diinisiasi sebagai film hibrida di Indonesia, sesungguhnya baru merupakan bentuk komodifikasi rekaman observatori, sehingga lebih tepat disebut sebagai film dokumenter. Gagasan hibrida itu berkenaan dengan konteks budaya pada film yang sudah membentuk peristiwa gagasan. Jika diimplementasikan ke dalam konteks ruang lokal, hibrida bukan sebatas modifikasi bentuk dengan menyampur berbagai gaya ke dalam satu film, melainkan sebagai bentuk medium film yang merepresentasi mitos atau budaya lokal. Oleh karena itu, gagasan hibrida di dalam film ini sangat menarik untuk dijadikan *project* penelitian lanjutan, karena ada benang merah yang saling mengait dengan pergeseran film dari peristiwa kota menjadi peristiwa gagasan.

### DAFTAR PUSTAKA

- Al-Fayyadi, Muhammad, *Derrida*. Yogyakarta: LKIS, 2004.
- Ali, Matius, *Psikologi Film (Membaca Film Lewat Psikoanalisis Lacan-Zizek)*, Jakarta: FFTV-IKJ Press, 2009.
- Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, Los Angeles: University of California press, 1957.
- Barker, Thomas et al., *Mau Dibawa Kemana Sinema Kita?* Jakarta: Penerbit Salemba Hanika, 2011.
- Barthes, Roland, *Mitologi*, Terj. Nurhadi dan A. Sihabul Millah, Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2006.
- Bazin, Andre, *What is Cinema? Volume 1.*, Transl. Hugh Gray, California: University California Press, 1967.
- Boucher, Geoff et al., *Travesing Fantasy : Critical Responses to Slavoj Zizek*, Burlington: Asghate Publishing, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Arena Produksi Kultural : Sebuah Kajian Sosiologi Budaya*. Terj : Yudi Santosa. Yogyakarta : Kreasi Wacana, 2012.
- Bordwell, David dan Kristen Thompson, *Film Art: An Introduction*. Wisconsin: University Wisconsin press, 1979.

- Bordwell, David, *Making Meaning : Interference and Rhetoric in The Interpretation of Cinema*, Cambridge: Havard University press, 1991.
- Baudrillard, Jean, *Forget Foucault*, Translated : Nicole Dufresne, Los Angeles : Semiotext(e), 2007.
- \_\_\_\_\_., *In The Shadow of Silent Majority*, Translated : Paul Ross, New York : Semiotext(e), 1983.
- \_\_\_\_\_., *The Vital Illusion*. New York : Columbia University Press, 2000.
- Cale, Matthew dan Steve Lannin, *Pop Fiction : The Song In Cinema*. Bristol: Intellect, 2005.
- Cubitt, Sean, *The Cinema Effect*, Cambridge: The Mit Press, 2004.
- Denzim, Norman K dan Yvonna S. Lincoln, *Handbook Qualitative of Research*, Terj. Dariyanto, Badrus Samsul Fata, Abi, dan John Rinaldi, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2006.
- Derrida, Jacques, *Margin of Philoshophy*, Brighton: The Harvester Press, 1992.
- Fox Mayshark, Jesse, *Post-Pop Cinema: Meaning American Film*, London: Westport, 2007.
- Galt, Rosalind dan Karl Schoonover, *Global Art Cinema : New Theories and Histories*, New York : Oxford University Press, 2010.
- Gane, Mike, *Baudrillard's Bestialy : Baudrillard and Culture*. London and New York : Routledge, 2003.
- Graf, Alexander, *Avant-Garde Film : Critical Studies*, Amsterdam, New York: Rodopi, 2007.
- Guneratne, Anthony R, *Rethinking Third Cinema*, London : Routledge, 2003.
- Hanan, David. "Essays Film of Garin Nugroho in Late New Order and Post Reformasi" dalam jurnal *Screening Southeast Asia*, volume 24, 2008.

- Hardiman, Budi F., 2006. *Kritik Ideologi : Menyingkap Pertautan Pengetahuan dan Kepentingan Bersama Jurgen Habermas*, Yogyakarta: Kanisius, 2006.
- Herlina, Dyna dan Garin Nugroho, *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*. Jakarta: FFTV-IKJ Press, 2013.
- Irawanto, Budi, *Film, Ideologi, dan Militer (Hegemoni Militer dalam Sinema Indonesia)*. Yogyakarta: Media Pressindo, 1999.
- Kuntowijoyo, *Pengantar Ilmu Sejarah*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 1999.
- Lannin, Steve dan Matthew Cale, *Pop Fiction : The Song in Cinema*, Bristol : Intellect Books, 2005.
- Mayne, Judith. *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge, 1993.
- Mayshark, Jesse Fox, *Post-Pop Cinema : The Search for Meaning in New American Film*, London : Praeger, 2007.
- Mennel, Barbara, *Cities and Cinema*, London: Routledge, 2008
- Miles, Matthew, B., dan A. Michael Huberman. *Analisa Data Kualitatif, Buku Sumber Tentang Metode Baru*, Jakarta: UI Press, 1993.
- Monaco, James, *How to Read a Film? The World of Movies, Media, and Multimedia*. New York: Oxford University press, 2000.
- Ritzer, George dan Douglas J. Goodman, *Teori Sosiologi Dari Teori Sosiologi Klasik Sampai Perkembangan Mutakhir Teori Sosial Postmodern*, Terj. Nurhadi, Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2009.
- Rohidi, Tjetjep Rohendi, *Metode Penelitian Seni*, Semarang: UNNES Press, 2011.
- Sasono, Eric et al., *Menjegal Film Indonesia: Pemetaan Ekonomi Politik Industri Film Indonesia*, Jakarta: Rumah Film, 2011
- Schacht, Richard, *Alienasi : Pengantar Komprehensif*. Terj. Ikramullah Mahyuddin, Yogyakarta: Jalasutra, 2005.

- Sen, Khrisna, *Sinema Indonesia Membingkai Orde Baru*, Terj. Dyna Herlina, Yogyakarta: Rumah Sinema, 2013
- Smiers, Joost, *Arts Underpressure (Memperjuangkan Keanekaragaman Budaya di Era Globalisasi)*. Terj. Umi Haryati. Yogyakarta: Insist Press, 2009.
- Smith, Greg M. *Film Structure and Emotion System*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Sugiharto, Bambang, *Untuk Apa Seni?* Bandung : Penerbit Matahari, 2013.
- Tzioumakis, Yannis. *American Independent Cinema : An Art Introduction*. Edinburg : Edinburg University Press, 2006.
- Van Herren, Katinka, *Indonesian Contemporary Film*. Leiden: KITLV Press, 2012.
- Yusa Biran, Misbach. *Sejarah Film Indonesia*. Depok: Komunitas Bambu, 1993.
- Zizek, Slavoj, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan In Hollywood and Out*. London, New York: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Mapping Ideology*. London, New York: Verso, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Plague of Fantasies*. London, New York: Verso, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Sublime of Ideology*. London, New York: Verso, 1989.

## VIDEOGRAPHY

- 10-11, Sutradara: Tya Listiawati, Diproduksi oleh: Kegiatan Ekstrakurikuler SMAN 1 Karanggedhe Boyolali, 2013.
- Di Balik Cahaya Gemerlapan (Behind The Flickering Lights), Sutradara : Hafiz, Diproduksi oleh Forum Lenteng, 2013



Indonesia?, Sutradara: Zed Ridlo, Diproduksi oleh: X-Filis Film (Ekstrakurikuler SMAN 1 Salatiga), 2013.

Pigura, Sutradara: Darti dan Yasin Hidayat, Diproduksi oleh: Sawah Artha Films (Ekstrakurikuler SMPN 4 Satu Atap Karangmoncol, Purbalingga), 2011.

Kebun Binatang (Postcard From The Zoo), Sutradara: Edwin, Diproduksi oleh: Babibuta Films, 2012.

The Flaneurs #3 (Para Pengelana Kota), Sutradara: Aryo Danusiri, Diproduksi oleh Aryo Danusiri, 2013.

Vakansi Yang Janggal dan Penyakit Lainnya (Peculiar Vacation and Other Illnesses), Sutradara : Yoseph Anggi Noen, Diproduksi oleh : Limaenam Films dan Rumah Budaya Tembi, 2012.

### WEBTOGRAPHY

[www.blogindiwire.com](http://www.blogindiwire.com)

[www.filmindonesia.or.id](http://www.filmindonesia.or.id)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.hikmatdarmawan.wordpress.com](http://www.hikmatdarmawan.wordpress.com)

[www.gemarmenonton.wordpress.com](http://www.gemarmenonton.wordpress.com)

[www.kbbi.web.id](http://www.kbbi.web.id)

[www.raindance.org](http://www.raindance.org)

[www.rottentomatoes.com](http://www.rottentomatoes.com)

[www.rumahfilm.org](http://www.rumahfilm.org)


[www.publicbooks.org](http://www.publicbooks.org)

[www.povmagazine.com](http://www.povmagazine.com)

[www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)

[www.surrealmoviez.info](http://www.surrealmoviez.info)

### DAFTAR NARASUMBER



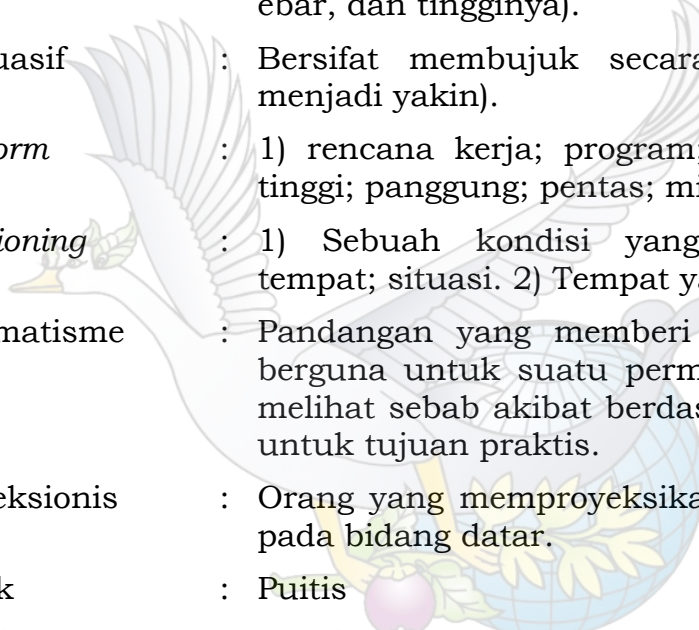
Adrian Jonathan Pasaribu	:	Pengelola Cinemapoetica, kritikus film Indonesia dan Programmer Kurator Festival Film Solo
Alex Sihar	:	Direktur Yayasan Konfiden Jakarta
Alia Damaihati	:	Supervisor Festival Film Dokumenter Yogyakarta
Bayu Bergas	:	Direktur Program Festival Film Solo
Bowo Leksono	:	Direktur Festival Film Purbalingga
Budi Irawanto	:	Direktur Jogjakarta Asian Film Festival
Damar Ardi	:	Programer Jogjakarta Asian Film Festival
Darti	:	Pembuat Film <i>Pigura</i>
Edwin	:	Pembuat Film <i>Kebun Binatang</i>
Makbul Mubarrak	:	Pengelola Cinemapoetica, kritikus film Indonesia, dan Programmer Festival Film Solo.
Ricas CWU	:	Direktur Festival Film Solo
Tia Listyawati	:	Pembuat Film <i>10-11</i>
Yosep Anggi Noen	:	Pembuat Film <i>Vakansi Yang Janggal dan Penyakit Lainnya.</i>
Zed Ridlo	:	Pembuat film <i>Indo Nesia?</i>

## GLOSARIUM

<i>Absurd</i>	: Tidak masuk akal; mustahil.
Analogi	: 1) Persamaan atau penyesuaian antara dua benda atau hal yang berlainan; kias. 2) Kesepadanan antara bentuk bahasa yang menjadi dasar terjadinya bentuk yang lain.
Dekonstruksi	: Berkenaan dengan membangun sesuatu (gagasan, metode, dsb) yang baru dengan cara yang baru.
Diskursif	: 1) Berkaitan dengan nalar; kemampuan. 2) Disimpulkan secara logis; pemikiran.
<i>Directing Space</i>	: Berkaitan dengan kerja penyutradaraan dalam film yang memiliki keleluasaan atau pertanggungjawaban untuk menghubungkan antara ruang; lokasi; adegan; teknik pergerakan kamera.
Dokumenter (film)	: Film yan bersifat dokumentasi
Ekosistem	: 1) Keanekaragaman suatu komunitas dan lingkungannya yg berfungsi sebagai suatu satuan ekologi dalam alam. 2) keadaan khusus tempat komunitas suatu organisme hidup dan komponen organisme tidak hidup dari suatu lingkungan yang saling berinteraksi.
Eksperimental (film)	: Film yang bersangkutan dengan percobaan.
Eksotis	: 1) Memiliki daya tarik yang khas karena belum dikenal secara umum. 2) diperkenalkan atau dimasukkan dari luar negeri (tentang mode, gagasan, dsb). 3) bergaya asing; luar biasa; aneh; ganjil; istimewa.
Eksplorasi	: 1) Penjelajahan lapangan dengan tujuan memperoleh pengetahuan yang lebih banyak. 2) Kegiatan untuk memperoleh pengalaman yang baru dari situasi yang baru.
Faktual	: Berdasarkan kenyataan; mengandung

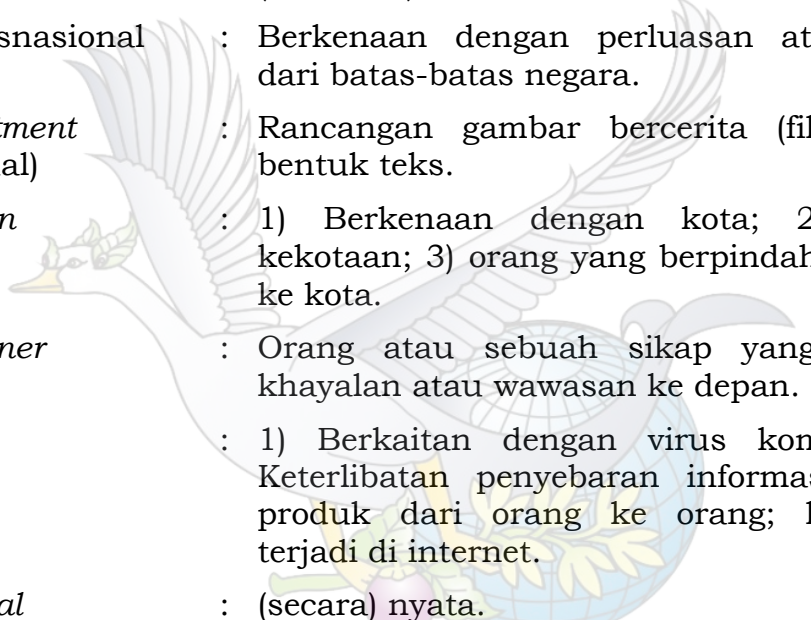
	kebenaran.
Fantasi	: 1) Gambar (bayangan) dalam anga-angan; khayalan. 2) Daya untuk menciptakan sesuatu dari dalam angan-angan.
Feodalisme	: 1) sistem sosial atau politik yg memberikan kekuasaan yg besar kpd golongan bangsawan; 2) sistem sosial yg mengagungkan jabatan atau pangkat dan bukan mengagungkan prestasi kerja.
<i>Flashback</i>	: Berkaitan dengan narasi sebuah film yang mengambil waktu kejadian atau adegan pada masa lampau.
Formula	: Susunan atau bentuk tetap; rumus.
<i>Framing</i>	: Tindakan, proses, atau cara untuk membangun sesuatu.
Geokultural	: Pemetaan (geografi) budaya.
Geopolitik	: Pemetaan (geografi) politik.
Heroik	: Bersifat pahlawan.
Hibrida	: (Linguistik) kata kompleks yang bagian-bagiannya berasal dari bahasa yang berbeda, seperti dwifungsi.
Hierarki	: 1) urutan tingkatan atau jenjang jabatan (pangkat kedudukan); 2) organisasi dng tingkat wewenang dr yg paling bawah sampai yg paling atas.
<i>Horror</i>	: Sesuatu yang menimbulkan rasa ngeri dan ketakutan yang amat sangat.
<i>Hyperreal</i>	: Berkaitan dengan keadaan kenyataan atau kejelasan yang melampaui kenyataan sesungguhnya.
Hyperteks	: Berkaitan dengan teks yang melampaui keadaan teks sesungguhnya.
Independen	: Tindakan yang tidak dipengaruhi atau dikendalikan oleh pihak lain dalam berpendapat.
Komersial	: 1) berhubungan dng niaga atau perdagangan; 2) dimaksudkan untuk diperdagangkan; 3) bernilai niaga tinggi, kadang-kadang mengorbankan nilai-nilai lain (sosial, budaya,

	dsb)
Komoditas	: Barang dagangan utama; benda niaga.
Konstruktivisme	: 1) Paham yang bersangkutan dengan konstruksi; 2) Paham yang bersifat membina, memperbaiki, membangun, dsb.
Kontekstual	: Sesuatu yang berhubungan dengan konteks; 1) bagian suatu uraian atau kalimat yang dapat mendukung atau menambah kejelasan makna. 2) situasi yang berhubungan dengan suatu kejadian yang utuh.
Kontemporer	: Pada waktu yang sama; semasa; sewaktu; pada masa kini; dewasa ini.
Layer	: Lapisan dari satu bagian tertentu.
<i>Mainstream</i>	: Prinsip yang dominan, kecenderungan, atau tren.
<i>Meta-Language</i>	: Bahasa atau perangkat lambang yang dipakai untuk menguraikan bahasa.
<i>Miss En Scene</i>	: Berkaitan dengan disain produksi dalam film yang digunakan secara khusus untuk tampilan gambarnya meliputi dekorasi panggung atau lokasi; tampilan busana dan rias pemain; aksi panggung pemain.
Mobilisasi	: Gerak yang mudah (cepat); -- sosial perpindahan )tempat atau kedudukan, tingkah laku) orang-orang dalam masyarakat dengan pola yang baru.
Modernisasi	: Proses pergeseran sikap dan mentalitas sebagai warga masyarakat untuk dapat hidup sesuai dengan tuntutan masa kini.
<i>Montase</i>	: 1) Komposisi gambar yang dihasilkan dari pencampuran unsur beberapa sumber; 2) gambar berurutan yang dihasilkan dalam film untuk melukiskan gagasan yang berkaitan; 3) pemilihan dan pengaturan pemandangan untuk pembuatan film.
<i>Noir</i> (film)	: Kemasan di dalam sebuah film yang bernuansa gelap; kelam.
Ordinat	: (Matematika) Salah satu penentu letak titik pada bidang, letak titik pada bidang biasa ditentukan terhadap dua garis yang



	berpotongan tegak lurus yang disebut sumbu mendatar dan sumbu tegak.
Orientasi	: Pandangan yang mendasari pikiran, perhatian atau kecenderungan.
Parsial	: Berhubungan atau merupakan bagian dari keseluruhan.
Perspektif	: 1) Sudut pandang, pandangan; 2) cara melukiskan suatu benda pada permukaan yang mendatar sebagaimana yang terlihat oleh mata dengan tiga dimensi (panjang, lebar, dan tingginya).
Persuasif	: Bersifat membujuk secara halus (supaya menjadi yakin).
Platform	: 1) rencana kerja; program; 2) tempat yang tinggi; panggung; pentas; mimbar.
Positioning	: 1) Sebuah kondisi yang merujuk pada tempat; situasi. 2) Tempat yang tepat.
Pragmatisme	: Pandangan yang memberi penjelasan yang berguna untuk suatu permasalahan dengan melihat sebab akibat berdasarkan kenyataan untuk tujuan praktis.
Proyeksionis	: Orang yang memproyeksikan objek (gambar) pada bidang datar.
Puitik	: Puitis
Reflektif	: Gerakan atau tindakan manusia (tubuh atau badan) sesuai dengan kemauan.
Rejim	: Pemerintahan yang berkuasa.
Review	: Membaca kembali
Ritme	: Irama
Rural	: Karakteristik dari sebuah desa.
Sarcastic	: Bersifat mengejek; mengandung sarkasme.
Seluloid	: Bahan materi film yang dibuat dari campuran kamper, piroksitin, dan alkohol.
Simbolik	: Sebagai lambang; menjadi lambang; mengenai lambang.
Simetris	: Sama kedua belah bagiannya; Mengenai keseimbangan letak unsur cetak 100%





	terhadap garis lurus.
<i>Simulasi</i>	: Metode yang meragaka sesuatu dalam bentuk tiruan yang mirip dengan keadaan sesungguhnya.
<i>Sloting</i>	: Pembagian sesuai dengan kebutuhan.
<i>Stereotype</i>	: (Sosiologi) Penyederhanaan atau penyamaan konsep tentang citra (identitas) dengan makna yang spesial dan disepakati bersama.
<i>Tendensius</i>	: 1) Bersifat berpihak; 2) suka menyusahkan (melawan).
<i>Transnasional</i>	: Berkenaan dengan perluasan atau keluar dari batas-batas negara.
<i>Treatment (Visual)</i>	: Rancangan gambar bercerita (film) dalam bentuk teks.
<i>Urban</i>	: 1) Berkenaan dengan kota; 2) bersifat kekotaan; 3) orang yang berpindah dari desa ke kota.
<i>Visioner</i>	: Orang atau sebuah sikap yang memiliki khayalan atau wawasan ke depan.
<i>Viral</i>	: 1) Berkaitan dengan virus komputer; 2) Keterlibatan penyebaran informasi tentang produk dari orang ke orang; khususnya terjadi di internet.
<i>Virtual</i>	: (secara) nyata.